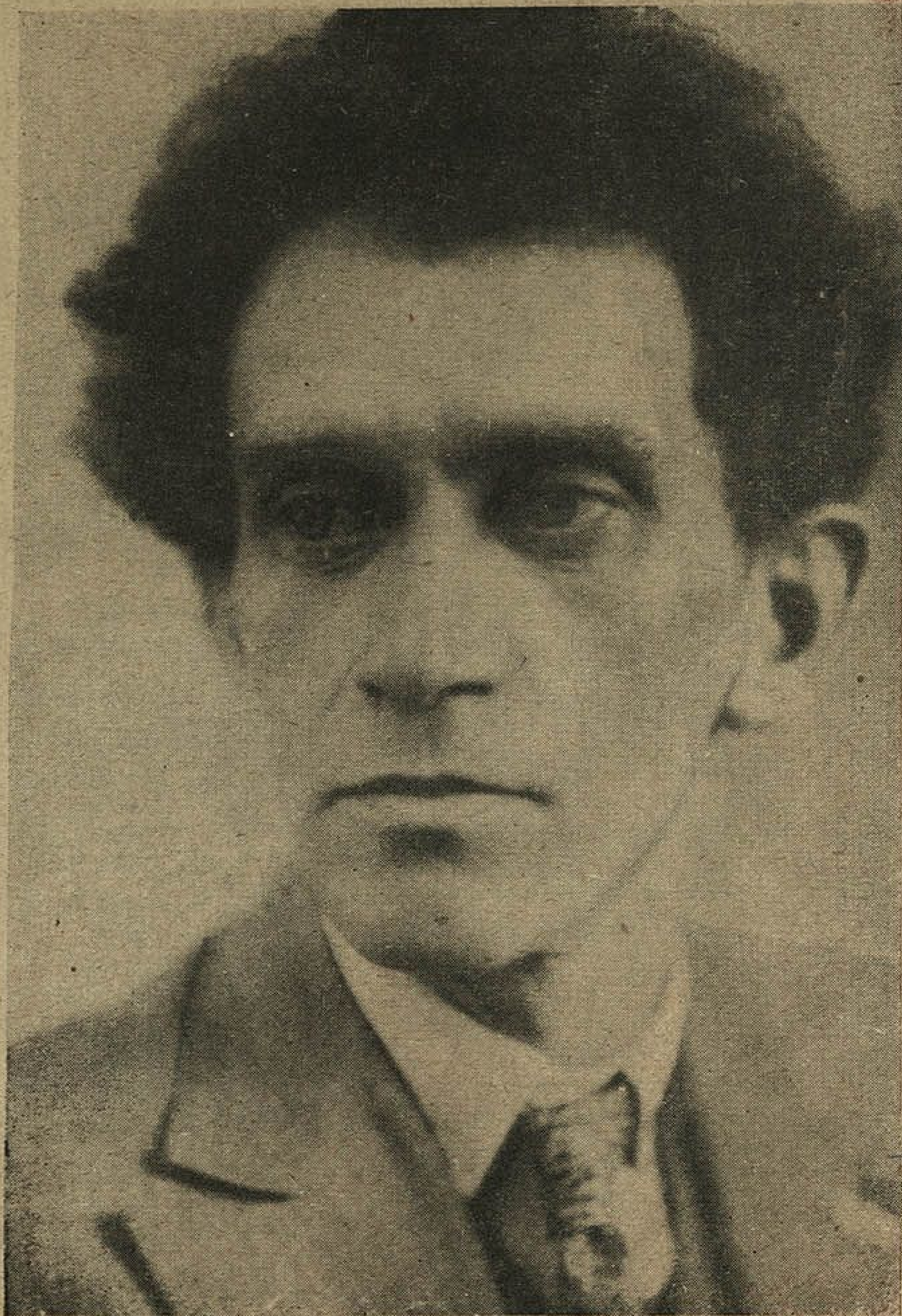
Мастацтва і рэвалюцыя

1 1932



Мастацкі кіраўнік ЯДТ заслужаны артыст БССР Рафальскі М. Ф.

ДВБ
ЛіМ



ліпень 1 1932

Мастацтва і рэвалюцыя

ОРГАН НАРКОМАСЬВЕТЫ І ЦПС ПРАЦМАСТАЦТВА

ЗЬМЕСТ.

Адказны рэдактар В. Вольскі

Рэдкалегія: Платун, Гурскі, Гурэцкі, Александровіч, Модэль, Гідгарц, Грубэ, Гурчанка, Гаўрыленка, Шамшур

Сакратар С. Куніцкі

Нумар здан у друк 25/VII-32 г.

Нумар набран брыгадай імя 13-га кастрычніка: Нячаеў, Васютовіч, Гімельштэйн і Шуб.

Падпісан да друку 13/VIII-32 г. Тыраж 2.000

Надрукован у друкарні імя Сталіна.

„ПРОЛЕТАРЫ ЎСІХ КРАІН, ЗЛУЧАЙЦЕСЯ!“

АБ ПЕРАБУДОВЕ
ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКІХ
АРГАНІЗАЦЫЙ



Пастанова ЦК УсеКП(б)

ад 23 красавіка 1932 г.

ЦК констатуе, што за апошнія гады на аснове значных посьпехаў соцыялістычнага будаўніцтва дасягнуты вялікі як колькасны, а таксама і якасны рост літаратуры і мастацтва.

Некалькі год таму назад, калі ў літаратуры ў наяўнасьці быў яшчэ значны ўплыў варожых элемэнтаў, што асабліва ажывіліся ў першыя годы нэпу, а кадры пролетарскай літаратуры былі яшчэ слабымі, партыя ўсямерна дапамагала стварэньню і ўмацаваньню асобных пролетарскіх арганізацый у абсягу літаратуры і мастацтва з мэтаю ўмацаваньня пазыцый пролетарскіх пісьменьнікаў і працаўнікоў мастацтва.

У сучасны момант, калі пасьпелі ўжо вырасьці кадры пролетарскай літаратуры і мастацтва, вылучыліся новыя пісьменьнікі і мастакі з заводаў, фабрык, колгасаў, рамкі існуючых пролетарскіх літаратурна-мастацкіх арганізацый (ВОАПП, РАПП, РАМП ды інш.) становяцца ўжо вузкімі і тармозяць сур'ёзны размах мастацкай творчасьці. Гэтая акалічнасьць стварае небясьпеку ператварэньня гэтых арганізацый са сродкаў найбольшай мобілізацыі савецкіх пісьменьнікаў і мастакоў навокал задач соцыялістычнага будаўніцтва ў сродак культываваньня гуртковай замкнутасьці, адрыву ад палітычных задач сучаснасьці і ад значных груп пісьменьнікаў і мастакоў, што спачуваюць соцыялістычнаму будаўніцтву.

Адсюль неабходнасьць адпаведнай перабудовы літаратурна-мастацкіх арганізацый і пашырэньня базы іхняй работы.

Выходзячы з гэтага, ЦК УсеКП(б) пастанаўляе:

1. Ліквідаваць асоцыяцыю пролетарскіх пісьменьнікаў (ВОАПП, РАПП).
2. Аб'яднаць усіх пісьменьнікаў, што падтрымліваюць пляцформу савецкай улады і імкнуцца ўдзельнічаць у соцыялістычным будаўніцтве ў адзіны саюз савецкіх пісьменьнікаў з комуністычнай фракцыяй у ім.
3. Правесьці анолёгічныя зьмены па лініі іншых відаў мастацтва.
4. Даручыць Оргбюро распрацаваць практычныя меры па правядзеньню гэтага рашэньня.

ЦК УсеКП(б).

Пастанова ЦК КП(б)Б

пра перабудову літаратурна-мастацкіх арганізацый БССР

ЦК КП(б)Б адзначае сваечасовасьць і вялізарнае палітычнае значэньне пастановы ЦК УсеКП(б) ад 23 красавіка г. г. пра перабудову літаратурна-мастацкіх арганізацый, якая будзе садзейнічаць яшчэ большаму аб'яднаньню шырокіх колаў савецкіх пісьменьнікаў і мастакоў вакол комуністычнай партыі, яшчэ большай мобілізацыі на актыўны ўдзел у пабудове бясклясавага соцыялістычнага грамадзтва, на стварэньне літаратурна-мастацкіх твораў, вартых нашай вялікай эпохі.



ЦК констатуе, што пролетарскія літаратурна-мастацкія арганізацыі, у тым ліку, і БелАПП, якія на пэўным этапе, калі ў літаратуры быў яшчэ значны ўплыў варожых элемэнтаў, што асабліва ажывіліся ў першыя гады НЭП'у, а кадры пролетарскай літаратуры былі яшчэ слабыя,—адыгралі станоўчую ролю ў сэнсе ўзмацненьня пазыцый пролетарскіх пісьменьнікаў, „сучасны момант, калі пасьпелі ўжо вырасьці кадры пролетарскай літаратуры

і мастацтва, выявіліся новыя пісьменьнікі, мастакі з заводаў, фабрык, колгасаў,—рамкі існуючых пролетарскіх літаратурна-мастацкіх організацый (ВОАПП, РАПП, РАМП і інш.) становяцца ўжо вузкімі і тармозяць сур'ёзны размах мастацкай творчасьці".

ЦК КП(б)Б пастанаўляе:

1. Ліквідаваць Беларускую Асацыяцыю Пролетарскіх пісьменьнікаў (БелАПП).

2. Правесьці організацыю Саюзу Савецкіх Пісьменьнікаў БССР, які павінен аб'яднаць усіх пісьменьнікаў, што стаяць на пляцформе савецкай улады і імкнуцца ўдзельнічаць у соцыялістычным будаўніцтве.

Усе пісьменьніцкія організацыі БССР падначаліць оргкомітэту. Перадаць у распараджэньне оргкомітэту літаратурныя часопісі.

Культпропу ЦК забясьпечыць шырокую прапрацоўку пастаноў ЦК УсеКП(б) і ЦК КП(б)Б пра перабудову літаратурна-мастацкіх організацый, дамогшыся максымальнай мобілізацыі ўсяго фронту літаратуры і мастацтва на вырашэньне задач соцыялістычнага будаўніцтва.

ЦК КП(б)Б.

27 мая 1932 году.

З пастановы

аб'яднанага пленуму ЦК і ЦКК КП(б)Б аб культурным будаўніцтве БССР

У галіне разьвіцьця мастацтва

Пленум ЦК і ЦКК адзначае значныя дасягненьні ў галіне разгортваньня мастацтва ў БССР: мастацкая літаратура, тэатр, кіно, выяўленчае мастацтва, музыка і г. д., некаторае, праўда, зусім яшчэ невыстарчальнае набліжэньне мастацтва, у асаблівасьці мастацкай літаратуры, тэатру да задач соцыялістычнага будаўніцтва, а таксама ўзросшы ўдзел шырокіх працоўных мас у будаўніцтве пролетарскага мастацтва БССР, атрымаўшых сваё выяўленьне як у закліку ўдарнікаў-рабочых і колгасьнікаў у літаратуру, так і ў тэй вялізарнай узрастаючай зацікаўленасьці шырокіх працоўных мас да беларускай літаратуры, тэатру і г. д.

Адначасова пленум катэгорычна падкрэсьлівае, што тэмпы перабудовы работы ў галіне мастацтва адстаюць яшчэ ад запатрабаваньняў цяперашняга этапу соцыялістычнага будаўніцтва.

Зыходзячы з гэтага, пленум ЦК у далейшым лічыць неабходным:

а) Сконцэнтраваць увагу ўсёй КП(б)Б на задачах барацьбы з клясава-варожымі тэорыямі і вылазкамі на фронце мастацтва, накіроўваючы агонь супроць правага і „левага" опуртунізму, дабіцца большага набліжэньня мастацтва і літаратуры да актуальных задач соцыялістычнага будаўніцтва.

б) Разгарнуць сетку мастацкіх, тэатральных, эстрадных, музычных адзінак з такім разьлікам, каб да канца другой пяцігодкі было ня менш аднэй адзінкі на 2 адміністрацыйныя раёны.

в) Забясьпечыць адкрыцьцё ў 1933 г. тэатру музычнай драмы, а таксама вышэйшай музычнай школы.

г) Забясьпечыць адкрыцьцё на працягу 2-х год ня менш як аднаго стацыянарнага кіно ў кожным раёне.

д) Пачаць у гэтым годзе будаўніцтва кіно-фабрыкі з такім разьлікам, каб скончыць яе на працягу 2-х бліжэйшых год.

е) Забясьпечыць будаўніцтва ў Менску тэатральнага будынку са сканчэньнем пабудовы не пазьней першай паловы 1934 г.

ж) Аднэй з першачарговых задач у літаратурным руху паставіць ажыўленьне работы ўсіх організацый, у прыватнасьці БелЛАЧАФ і пролетарска-колгасных пісьменьнікаў.

Пленум указвае на неабходнасьць узмацненьня барацьбы супроць клясава-варожых плыняў у літаратуры, мобілізуючы пісьменьнікаў на аўладаньне марксыцкім сьветапоглядам, на набліжэньне да рабочай клясы папутнікаў і саюзьнікаў, на стварэньне магнітабудаў літаратуры, за вялікае мастацтва бальшавізму. Пленум падкрэсьлівае, што неабходнай умовай выкананьня задач партыі ў галіне мастацтва, у асаблівасьці ў галіне літаратуры—зьяўляецца разгортваньне бальшавіцкай самакрытыкі ў мастацкіх організацыях.

Аб'яднаны пленум ЦК і ЦКК указвае, што далейшае пасьпяховае разьвіцьцё беларускай культуры, мастацтва, літаратуры патрабуе шырокага выкарыстаньня і крытычнай перапрацоўкі будуючайся беларускай соцыялістычнай культурай, усіх каштоўнасьцяй сусьветнай культуры, рашучага разрыву з перажыткамі провінцыяльнай абмежаванасьці, цеснага і брацкага супрацоўніцтва з працоўнымі масамі ўсіх нацыянальнасьцяй СССР, стварэньня новых культурных каштоўнасьцяй, вартых нашай вялікай эпохі, вартых творчасьці вялікай клясы пролетарыяту.

За магнітабуды беларускага мастацтва

Пастанова ЦК УсеКП(б) ад 23-IV—32 г. „Аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацый“ і пастанова ЦК КП(б)Б па гэтым пытаньні маюць для ўсяго фронту літаратуры і мастацтва СССР і БССР гістарычнае значэньне.

Уступленьне нашай краіны ў пэрыяд соцыялізму, разгорнутае соцыялістычнае наступленьне па ўсім фронце, супраціўленьне выбіваемага са сваіх пазыцый клясавага ворага і ў сувязі з гэтым зьмена мэтадаў яго барацьбы на ідэалёгічным фронце—усё гэта разам патрэбавала рашучай перабудовы форм і мэтадаў работы ва ўсіх галінах нашага будаўніцтва і ў прыватнасьці ў галіне літаратуры і мастацтва.

Задачы і зьмест перабудовы работы па новаму ва ўсіх галінах будаўніцтва з выключнай тэарытычнай глыбінёй і яскравасьцю былі пастаўлены ў гістарычнай прамове тав. Сталіна „Новая абстаноўка, новыя задачы гаспадарчага будаўніцтва“.

Але перабудова работы літаратурна-мастацкіх арганізацый на працягу апошняга году праходзіла надзвычайна марудна. Замест рашучай перабудовы адпаведна ўказаньням нашай партыі мы ў літаратурна-мастацкіх арганізацыях (РАПП, БелАПП, РАМП) мелі элемэнты групаўшчыны, зажым самакрытыкі, недаацэнку ўсей тэорэтычнай глыбіні шасьці гістарычных указаньняў т. Сталіна. З гэтай прычыны літаратурна-мастацкія арганізацыі зацягнулі перабудову, адсталі ад тэмпаў і патрабаваньняў соцыялістычнага будаўніцтва. „Пленум катэгарычна падкрэсьлівае, што тэмпы перабудовы работы ў галіне мастацтва адстаюць яшчэ ад запатрабаваньняў цяперашняга этапу соцыялістычнага будаўніцтва“ (Сакавіскі пленум ЦК і ЦКК КП(б)Б.

Пастанова ЦК УсеКП(б) ставіць карэнным чынам пытаньне аб далейшых шляхох разьвіцьця мастацтва ў нашай краіне.

Праведзенае партыяй змаганьне з антыленінскімі тэорыямі і плынямі, у галіне літаратуры і мастацтва (вароншчына, пераверзеўшчына, літфронтаўшчына, меньшавіцтвуючы ідэалізм, нацыяналістычныя ўплывы і г. д.), ліст т. Сталіна ў рэдакцыю „Пролетарская рэволюцыя“—паднялі і ўзмацнілі на мастацтвазнаўчым фронце бальшавіцкую пільнасьць да вылазак клясавага ворага і яго агэнтуры.

Бальшавіцкія кадры, якія працуюць у галіне мастацтва, разгарнулі шырокую барацьбу за ленінскі этап у мастацтвазнаўстве, за аўладаньне творчымі кадрамі філёзофіяй Маркса—Леніна—Сталіна за генэральную лінію партыі ў галіне мастацтва.

Рашаючыя посьпехі соцыялізму выклікалі рашучы пераход пераважнай большасьці мастацкай інтэлігэнцыі ў бок савецкае ўлады.

„Значна вырасьлі кадры пралетарскай літаратуры і мастацтва, вылучыліся новыя пісьменьнікі і мастакі з заводаў, фабрык, калгасаў“ (Пастанова ЦК УсеКП(б) ад 23-IV).

Партыя стварыла на пэўным гістарычным этапе шэраг пралетарскіх арганізацый у розных галінах мастацтва і літаратуры, сярод якіх найбольшую ролю адыгрывалі РАПП, ва ўмовах БССР—БелАПП. Гэтыя арганізацыі пад кіраўніцтвам партыі правялі барацьбу з вароншчынай, троцкізмам, пераверзеўшчынай, літфронтаўшчынай, з беларускім контррэвалюцыйным нацыянал-дэмакратызмам і інш.

Узмацніліся пазыцыі пралетарскіх пісьменьнікаў БССР. Мы зараз маем такія буйныя пралетарскія творы, як „Спалох на загонах“ Галавача, „Гута“ Кобеца, „Цені на сонцы“ і „Напор“ Александровіча, творы Лынькова, Харыка і г. д.

Работа пролетарскіх літаратурна-мастацкіх арганізацый мела станоўчы ўплыў і на дыфэрэнцыяцыю папутнікаў.

Але за апошні час, у сувязі з новай абстаноўкай у краіне і новымі задачамі, якія стаяць перад літаратурай і мастацтвам, РАПМ, БелАПП і мастацкія пролетарскія арганізацыі (РАПМ, РАПХ) сталі ператварацца ў сваю супроцьлегласьць.

„Рамкі існуючых пролетарскіх літаратурна-мастацкіх арганізацый (ВОАПП, РАПП, РАПМ і інш.) становяцца ўжо вузкімі і тармозяць сур'ёзны размах мастацкае творчасьці. Гэта акалічнасьць стварае небясьпеку ператварэньня гэтых арганізацый з сродка найбольшай мабілізацыі савецкіх пісьменьнікаў і мастакоў навакол задач соцыялістычнага будаўніцтва ў сродак культываваньня гурткавой замкнутасьці, адрыва ад палітычных задач сучаснасьці і ад значных груп пісьменьнікаў і мастакоў, якія спачуваюць соцыялістычнаму будаўніцтву“.

Значнай перашкодай у далейшым разьвіцьці літаратуры і мастацтва зьявіліся буйныя памылкі ў тэорытычных і творчых выказваньнях некаторых кіруючых работнікаў РАПП.

Напрыклад тав. Авербах у распрацоўцы асноўных пытаньняў культурнай рэвалюцыі, мэханічна супроцьстаўляе пролетарскай культуры, культуру соцыялістычную, някрытычна адносіўся да дэборынскай школы ў філёзофіі, падтрымліваў ідэалістычную тэорыю „жывога чалавека“, індывідуальны псыхолёгізм, нятрываласьць яго да самакрытыкі.

Таксама ідэалістычныя памылкі Афіногенава, Лебедзінскага, Ермілова і інш., якія знайшлі яскравае выяўленьне ў лёзунгу „за плеханаўскую ортодоксію“.

Грубыя палітычныя памылкі дапушчаны і ў адносінах да папутнікаў, якія выявіліся ў лявацка-вульгарызатарскім упрошчэнскім лёзунгу „*Саюзьнік альбо вораг*“, што карэнным чынам супярэчным лініі партыі ў адносінах да літаратурна-мастацкіх кадраў.

Грубыя палітычныя і мэтадалёгічныя памылкі мы мелі і ў пролетарскіхмастацкіх організацыях: у галіне тэатру, кіно, музыцы і выяўленчым мастацтве, якія былі значнай перашкодай для далейшага разьвіцьця мастацтва.

Сюды трэба аднесьці сыстэму дэборынскіх поглядаў меншавіцвуюшчага ідэалізму, якой пранізана работа т. Афінагенава „*Творчы мэтад тэатру*“, якая мела значны ўплыў на лінію часопісі „Савецкі тэатр“, уплыў РАПП'аўскіх творчых і тэорэтычных выказваньняў на тэадакумант РАППА (апалагетыка МХТ, шальмаваньне т. Мэйерхольда, недаацэнка трамаўскага руху і г. д.), левацкія загібы РАПМ у галіне скарыстаньня музычнай клясычнай спадчыны, няправільныя адносіны да папутнікаў, „левацкія“ загібы ў галіне архітэктуры, скульптуры, кіно і г. д.

Левацка-вульгарызатарскія ўстаноўкі ў галіне мастацтва і мастацкай крытыкі мелі свой адбітак і ў БССР.

У гэтым напрамку трэба адзначыць паасобныя выказваньні на нарадзе пры Галоўмастацтве (у студзені г. г.) па пытаньнях опэры, аб шкоднасьці старых опэр і неабходнасьці іх *замены* масавымі сьпевамі і новымі пролетарскімі опэрамі, што цалкам супярэчыць ленінскаму разуменьню культурнай спадчыны. Размовы на Усебеларускім зьезьдзе працмастацтва аб тым, што ТРАМ зьяўляецца закончаным пролетарскім тэатрам (?!) Формальна-дэкларацыйнае наклейваньне ярлыкоў з боку паасобных „крытыкаў“ на мастацкія зьявы (глядзі рэцэнзыі Таўбэ на „Пляцдарм“, „Кармэн“).

Па гэтых левацка-вульгарызатарскіх тэорыях надзвычайна метка б'е т. Стэцкі ў сваім артыкуле ў „Праўде“ аб „Упрашчэнстве і ўпрашчэнцах“.

„У радзе выпадкаў барацьба за матэрыялістычную дыялектыку ідзе зусім ня тым шляхам, якім-бы належыла, часам набывае чыста славесны, формальны дэкларацыйны характар. Некаторыя таварышы прапаганду матэрыялістычнай дыялектыкі і барацьбу за яе ўжываньне зводзяць да простай наклейкі дыялектычных або марксыцка-ленінскіх ярлыкоў і прывесак да той або іншай галіны ведаў. Інакш, як вульгарызатарствам гэтыя зьявішчы назваць нельга“.

Левацкаму-вульгарызатару т. Таўбэ няма ніякае справы да пастановы сакавікскага пленуму ЦК і ЦКК КП(б)Б, дзе сказана, „што далейшае пасьпяховае разьвіцьцё ўсебеларускай культуры, мастацтва, літаратуры патрабуе шырокага выкарыстаньня і крытычнай пераапрацоўкі будуючайся соцыялістычнай культурай усіх каштоўнасьцяй сусьветнай культуры“.

Гістарычнае рашэньне ЦК УсеКП(б) аб перабудове літаратурна-мастацкіх організацый, пастанова ЦК КП(б)Б па гэтым пытаньні, пастановы аб'яднанага сакавікскага пленума ЦК і ЦКК КП(б)Б аб культурным будаўніцтве — зьяўляюцца праграмай работы для ўсяго фронту літаратуры БССР, мастацтва і мастацкай крытыкі.

Задачай часопісі „Мастацтва і Рэвалюцыя“ зьяўляецца рашучая барацьба за перабудову мэтадаў і форм работы ў галіне тэатру, кіно, музыкі, выяўленчага і самадзейнага мастацтва па новаму, на аснове гістарычных указаньняў т. Сталіна, за ленінскі этап у мастацтвазнаўстве, мабілізуючы ўвесь фронт мастацтва на ажыцьцяўленьне гістарычных пастаноў XVII Усесаюзнай партканфэрэнцыі аб зьнішчэньні перажыткаў капіталізму ў эканоміцы і сьвядомасьці людзей і паказ новых будаўнікоў бясклясавага соцыялістычнага грамадзтва.

Часопісь павінна сконцэнтраваць увагу ўсіх працаўнікоў мастацтва і мастацтвазнаўства „на задачах барацьбы з клясава-варожымі тэорыямі і вылазкамі на фронце мастацтва, накіроўваючы агонь супроць правага і „левага“ апартунізму, дабіцца большага набліжэньня мастацтва і літаратуры да актуальных задач соцыялістычнага будаўніцтва“.

(Пленум ЦК і ЦКК КП(б)Б).

Лёзунг—за соцыялістычнае мастацтва, за Магнітабуды ў мастацтве—павінен быць конкрэтызаваны ў творчай практыцы мастакоў.

„Паказаць у мастацкай творчасьці роль камуністычнай партыі ў будаўніцтве сацыялізму, паказаць на мастацкім палатне яе слаўную і непаўтарымую гісторыю, даць гэрояў далёкага мінулага, гэрояў грамадзянскай вайны, гэрояў сёньняшняга дню—перадавікоў—ударнікаў, ударных і гаспадарча-разьліковых брыгад, калгасьнікаў, вядучых актыўную барацьбу з кулацтвам і за організацыйна-гаспадарчае ўмацаваньне калгасаў, камсамольскіх і камуністычных ячэек—што можа быць багацей за гэта па сіле падзей для мастака?“ („Праўда“ На ўровень новых задач“).

Часопісь „Мастацтва і Рэвалюцыя“ павінна згуртаваць навакол сябе шырокія кадры савецкіх рэжысэраў, мастакоў, компазытараў, кіноматографістых і г. д., стварыўшы пры часопісі творчыя аб'яднаньні, кампазытараў, рэжысэраў і інш., мабілізуючы іх на актыўную падрыхтоўку да XV-годзьдзя Кастрычніцкае рэвалюцыі, на „стварэньне новых культурных каштоўнасьцяй, вартых нашай вялікай эпохі, вартых творчасьці вялікай клясы пролетарыяту“, нацыянальных формаю і сацыялістычных зьместам.

Выкананьне пастаўленых ЦК КП(б)Б перад часопісьсю задач будзе забясьпечана толькі пры ўмове шчыльнай сувязі яе з шырокімі кадрамі працаўнікоў, рознастайных галін мастацтва, літаратуры, самадзейнымі гурткамі, рабселькорамі, якія зьяўляючыся чытачамі і корэспандэнтамі часопісі, дапамогуць ёй у барацьбе за ажыцьцяўленьне генэральнай лініі партыі на фронце мастацтва БССР.

ІЛЬЛЯ ГУРСКІ

XV ГОДЗЬДЗЕ КАСТРЫЧНІЦКАЕ РЭВАЛЮЦЫІ І ЗАДАЧЫ ФРОНТУ МАСТАЦТВА

Неўзабаве, пролетарыят і працоўныя масы Савецкага Саюзу, разам з пролетарыятам усяго сьвету, упяршыню ў гісторыі чалавецтва, будуць сьвяткаваць XV годзьдзе Кастрычніцкае рэволюцыі, сьвята барацьбы і перамогі першае ў сьвеце пролетарскае рэволюцыі.

Паўдзікая, барбарская, жабрацкая, прыдушаная ботам жандара, былая царская Расія, стала перадавой краінай, бацькаўшчынай пролетарыяту ўсяго сьвету, краінай, дзе будуецца соцыялізм. СССР, гэта маяк, куды накіраваны лепшы розум чалавецтва, усе тыя, хто здолен думаць аб заўтрашнім дні—сусьветнай пролетарскай рэволюцыі. СССР, гэта поўнакроўны жывы організм, дзе ўсе сілы і сродкі накіраваны на паляпшэньне ўмоў жыцьця чалавецтва, зьнішчэньне эксплёатацыі чалавека чалавекам. СССР, гэта адзіная ў сьвеце краіна, дзе прадстаўлены неабмежаваныя мажлівасьці разьвіцьцю філёзофіі, навукі і мастацтваў усіх відаў (літаратура, тэатр, кіно, музыка, выяўленчае мастацтва), дзе зусім сьвядома пастаўлена пытаньне аб партыйнасьці навукі і мастацтва, а разам з гэтым, падпарадкаваньне мастацтва, і навукі, выкананьню конкрэтных задач соцыялістычнага будаўніцтва.

Тыя вялізарнейшыя посьпехі, з якімі прыходзіць савецкі саюз да XV гадавіны Кастрычніцкай рэволюцыі, дасягнуты на аснове няўхільнага правядзеньня генэральнае лініі партыі ў барацьбе супроць правых і „левых“ апортуністых і прымірэнчых адносін да іх, супроць скажэньняў марксызму-ленінізму ў тэорыі і практыцы.

Кастрычніцкая рэволюцыя дала неабмежаваныя мажлівасьці прыгнечаным раней народам, у тым ліку і працоўным БССР, разьвіваць сваю эканіміку, культуру, у тым ліку і мастацтва (тэатр, кіно, літаратуру, выяўленчае мастацтва) нацыянальнае па форме і соцыялістычнае па зьмесьце.

Абавязак кожнае мастацкае організацыі ўключыцца ў падрыхтоўку для правядзеньня XV гадавіны Кастрычніцкае рэволюцыі. Задачай кожнага тэатру, кіно-фабрыкі „Савецкая Беларусь“, музычных устаноў, організацыі мастакоў, пісьменьнікаў зьяўляецца:

Даць продукцыю, насычаную бальшавіцкай ідэйнасьцю, даць відовішча, якое будзе мобілізоўваць масы і дапамагаць соцыялістычнаму будаўніцтву, даць палотны, дастойныя нашай вялікай эпохі і яе будаўнікоў; паказаць у мастацкіх творах напружаную соцыялістычную будоўлю, паказаць новага чалавека, сапраўднага гэроя нашага часу—ударніка, з усім тым новым, што ён нясе з сабой. Паказаць яго жывым у разьвіцьці, а не ў статыцы. Угледзіць новае ў старым, у сёньняшнім заўтрашнае. Паказаць будаўніцтва соцыялізму ў БССР, якое нараджае новага чалавека, паказаць яго ва ўсёй глыбіні клясавых супярэчнасьцяй.

Для таго, каб ва ўсёй велічыні паказаць гэроіку соцыялістычнага будаўніцтва, неабходна вывучэньне твораў Маркса-Энгельса-Леніна-Сталіна, неабходна цесная і непарыўная сувязь з практыкай соцыялістычнага будаўніцтва.

Для таго, каб асмысьліць сучаснасьць з пункту погляду пролетарыяту і мастацкі адбіць гэроіку, каб умець знайсьці ў старым новае, у сёньняшнім заўтрашняе, для таго, каб з мастацкаю праўдзівасьцю паказаць наш час, час гіганцкага руху краіны ўперад, для гэтага патрэбен мастак, які стаіць на ўзроўні свае клясы, мастак, які аўладаў мэтодалёгіяй марксызму-ленінізму, мастак матэрыяліст-дыялектык.

Для таго, каб даць соцыяльна значны спэктакль, карціну, скульптуру, для таго, каб сапраўды стварыць магнітабуды мастацтва, неабходна мастаку, рэжысэру, актору, драматургу, пазнаньне рэчаістасьці і форм яе.

Асноўнай проблемай, якая стаіць перад мастацтвам БССР, гэта проблема стварэньня такіх твораў, у якіх-бы былі паказаны ў мастацкай форме тыя гіганцкія процэсы соцыялістычнай рэконструкцыі краіны, якія адбываюцца, як у галіне прамысловасьці, гэтак і ў галіне сельскае гаспадаркі. Паказаць вядучую ролю ва ўсёй гэтай справе пролетарыяту і яго авангарду—комуністычнай партыі. Паказаць, як пролетарыят, перарабляючы краіну, перарабляецца сам.

За апошні год адбыліся значныя зрухі ў галіне тэатральнага мастацтва БССР. У тэатр прыйшлі, іменна прыйшлі, рад пісьменьнікаў, якія працуюць над стварэньнем орыгінальнае беларускае савецкае драматургіі. Задачай тэатраў зьяўляецца дапамагчы драматургу ў яго рабоце.

Беларускія тэатры (асабліва яўрэйскі і польскі) надзвычайна мала ўдзялялі ўвагі, гэтаму, па нашаму, вельмі важнаму пытаньню, як стварэньне орыгінальнае пролетарскае драматургіі.

Мы маем рад бясспрэчных дасягненьняў у галіне стварэньня орыгінальнае пролетарскае драматургіі БССР, аднак, яны далёка недастатковыя, мы далёка ня можам імі задаволіцца, таму, што ў наш час, якога ня было за ўвесь час гісторыі чалавецтва, у абстаноўцы нашай рэчаістасьці, прадастаўлены неабмежаваныя мажлівасьці для разьвіцьця творчых здольнасьцяй працоўных. Нашай задачай зьяўляецца, выявіць творчыя таленты, якіх сярод рабочых і працоўнага сялянства неабмежаваная колькасьць, дапамагчы іх разьвіцьцю. І тэатр, і пісьменьніцкія організацыі, і аб'яднаньня мастакоў,—мы ўсе разам узятыя, надзвычайна мала зрабілі ў гэтым напрамку.

Мастацтва БССР яшчэ значна адстае і ні ў якай меры незадавальняе тых узросшых запатрабаваньняў з боку працоўных, якія за гады рэволюцыі культурна вырасьлі. Мастацтва БССР яшчэ ня здолела выканаць тых задач, якія пастаўлены партыяй перад мастацтвам, аб яго перабудове, пераўзбраеньні, аб выкананьні, спэцыфічнымі сродкамі мастацтва, конкрэтных задач соцыялістычнага будаўніцтва.

Сучасны спэктакль, кіно-карціна, роман, поэма, скульптура і інш.,—павінны быць насычаны бальшавіцкай ідэйнасьцю. Паказаць мастацкі твор, у якім мастак шчыра імкнецца пазнаць рэчаістасьць ва ўсёй яе складанасьці, нельга, калі ня ўлічыць культурнага ўзроўню працоўных, калі ня ўлічыць, што сучасны рабочы глядач патрабуе ад мастацтва ня толькі разумнага адпачынку, але і таго, каб мастацтва агітавала, пропагандавала і організоўвала думкі і пачуцьці пролетарыяту ў інтарэсах яго штодзеннай барацьбы за соцыялізм, каб мастацтва было вострай зброяй у руках пролетарыяту ў яго барацьбе з клясава-варожай ідэолёгіяй, каб мастацтва было сродкам для перавыхаваньня старога чалавечага матэрыялу,—сродкам комуністычнага выхаваньня падрастаючага пакаленьня.

Пэрыод рэконструкцыі краіны патрабуе соцыялістычнае рэконструкцыі ўсяе мастацкае справы БССР. Перад мастацтвам БССР стаіць неадкладная задача, узьняць тэмпы ў сэнсе аўладаньня марксыцка-ленінскай мэтодолёгіяй, у сэнсе пераўзбраеньня вялікай часткі актораў, рэжысэраў, мастакоў, выкаўкі і аточкі свайго пролетарскага сьветапогляду, бяз гэтага мы ня здолеем падняць разьвіцьцё мастацтва на вышэйшую ступень.

Неабходна па-баявому, па бальшавіцку, узяцца за карэнную соцыялістычную рэконструкцыю ўсяе мастацкае справы БССР, па-бальшавіцку ўзяцца за выкананьне дырэктыў XVII партыйнай конфэрэнцыі, якія непасрэдна адносяцца да фронту мастацтва.

„Конфэрэнцыя лічыць, што асноўнай політычнай задачай другой пяцігодкі зьяўляецца канчатковая ліквідацыя капіталістычных элемэнтаў і кляс наогул, поўнае зьнішчэньне прычын, якія параджаюць клясавую розьніцу і эксплёатацыю, і перамаганьне перажыткаў капіталізму ў экономіцы і сьвядомасьці людзей, ператварэньне ўсяго працоўнага насельніцтва краіны ў сьвядомых і актыўных будаўнікоў бясклясавага соцыялістычнага грамадзтва“.

(З пастановы XVII партконфэрэнцыі па дакладах т. т. Молатава і Куйбышава).

Барацьба за партыйнасьць у мастацтве, за бальшавіцкую ідэйнасьць, за магнітабуды мастацтва, за мастацтва нацыянальнае па форме і соцыялістычнае па свайму зьместу, за высокую мастацкую якасьць продукцыі, за ліквідацыю адставаньня мастацтва БССР ад задач, пастаўленых партыяй, можа быць пасьпяхова вырашана толькі ў процэсе напружанай работы над выпрацоўкай творчага мэтоду пролетарскага мастацтва,—мэтоду дыялектычнага матэрыялізму.

Неабходна, па прыкладу літаратуры, разгарнуць шырокую творчую дыскусію па пытаньнях тэатру, музыкі, кіно, выяўленчага мастацтва, якая павінна адбывацца выходзячы з марксыцка-ленінскіх позыцый, на аснове сапраўднай бальшавіцкай самакрытыкі, якая павінна садзейнічаць соцыялістычнай рэконструкцыі мастацтва БССР, якая павінна садзейнічаць стварэньню магнітабудаў мастацтва.

Толькі на аснове глыбокага авалоданьня марксыцка-ленінскім сьветапоглядам працаўнікі мастацтва БССР сапраўды здолеюць выпрацаваць пролетарскі творчы мэтод, здолеюць правільна вырашыць задачы, пастаўленыя партыяй перад мастацтвам, здолеюць прыйсьці да XV-годзьдзя Кастрычніцкае рэволюцыі, яшчэ з большымі дасягненьнямі ў галіне стварэньня мастацтва нацыянальнага па форме і пролетарскага зьместам.


„На 62 вучастку“ пастаноўка Айзенберга

В. ВОЛЬСКІ і М. МОДЭЛЬ

5 год творчай дзейнасьці яўрэйскага дзяржаўнага тэатру БССР

Пэрыяд дыктатуры пролетарыяту і будаўніцтва сацыялізму ў СССР—ёсьць пэрыяд росквіту нацыянальных культур, сацыялістычных па зьмесьце і нацыянальных па форме.

(СТАЛІН).

15-га мая яўрэйскі дзяржаўны тэатр у БССР, а разам з ім і ўся пролетарская грамадзкасьць адсьвяткаваў пяцігадовы юбілей сваёй творчай дзейнасьці. Значныя мастацка-політычныя посьпехі, дасягнутыя яўрэйскім дзяржаўным тэатрам на працягу гэтых пяці год, нараўне з таей бясспрэчнай папулярнасьцю, якой ён карыстаецца сярод рабочага гледача, зьяўляюцца лепшым доказам правільнасьці нацыянальнай палітыкі, якая няўхільна праводзіцца ў жыцьцё комуністычнай партыяй.

Дасягненьні ЯДТ асабліва ярка выяўляюцца ў параўнаньні з сучасным становішчам яўрэйскага тэатру ў капіталістычных краінах. Яўрэйскі тэатр за мяжой знаходзіцца зараз у стане нябываласнага крызісу. Зьмест яго пастановак—нават самых лепшых, ня выходзіць з кола бульварна-мяшчанскай тэматыкі, або цьвілога ўпадніцтва і змрочнай містыкі. Яўрэйскі буржуазны друк паведамляе аб тым, што ўсе лепшыя тэатры Амэрыкі зачыняюцца. Ідзе паступовая ліквідацыя яўрэйскіх тэатральных установ—вынік агульнага крызісу капіталістычнага ладу.

Падагульваючы вынікі пяцігадовай дзейнасьці ЯДТ БССР, народжанага вялікім Кастрычнікам, трэба таксама для контрасту спыніцца і на тым становішчы, у якім знаходзіўся стары яўрэйскі тэатр у дарэволюцыйнай, царскай Расіі. Першыя спробы стварэньня ў былой „черте оседлости“ спэктакляў на жывой мове яўрэйскіх народных мас адносяцца да 1840 года. Яны адразу-ж выклікалі адпаведны адпор як з боку адміністрацыйна-паліцэйскага апарату царскага рэжыму, так і з боку клерыкальных колаў яўрэйскай буржуазнай грамадзкасьці.

На першую спробу паставіць у 1840 г. у Варшаве спэктакль на яўрэйскай мове, клерыкалы адгукнуліся даносам на імя вайсковага губарнатара ген. Шыпова. У гэтай заяве, падпісанай аўтарытэтнымі рабінамі, зьмяшчалася просьба аб забароне спэктакляй. Яна была матывавана тым, што ігра на „нячыстай“ мове (чыстай лічылася толькі гэбрэйская мова) ня толькі ня робіць моральнага ўражаньня на дух гледача, але, наадварот, зьяўляецца зьдзекваньнем над рэлігіяй і вядзе да дэморалізацыі. Яўрэйскія клерыкалы знайшлі агульную мову з царскім рэжымам. Паказы былі забаронены.

У 1875-76 г. слухачом школы казённых рабінаў Гольдфадэнам ствараецца пачатак існаваньня яўрэйскага народна-пляцоўнага тэатру. Тэатр здолеў пратрымацца на працягу 6 год. У 1883 г. у выніку ўзмацнёных дамаганьняў з боку яўрэйскіх клерыкалаў, супольна з асымілятарамі і антысэмітамі, тэатральныя паказы на жывой яўрэйскай мове, на „жаргоне“ ізноў былі забаронены.

У 1904 г. у Варшаве пачынае працаваць тэатр Камінскай, а ў 1906 г. ў Адэсе ствараецца тэатр Пэрэца Гіршбэйна, які адбівае на сваёй сцэне упадніцкія настроі яўрэйскай інтэлігэнцыі. У выніку разгула царскай рэакцыі, тэатр гэты заганяецца ў падпольле, а з 1910 г. зусім перастае існаваць.

У дарэволюцыйнай Беларусі яўрэйскі тэатр таксама ня мог стала існаваць, дзякуючы жорсткім ганеньням з боку ўраду. Менскі генерал-губарнатар Гірс, які дазваляў сіоністам і клерыкалам організоўваць концэрты рэлігійнага зьместу, паказы на гэбрэйскай мове—на мове біблії і талмуду, катэгорычна забараняў спэктаклі на „жаргоне“, спасылаючыся на закон 1883 г. Цікава прывесьці некалькі характэрных дакумантаў таго часу, якія сьведчаць аб становішчы яўрэйскага тэатру ў „черте оседлости“ царскай Расіі. У 1913 г. антрэпрэнер Канеўскі просіць губарнатара даць дазвол для спэктакляй яўрэйскай трупы ў Пінску.

Рэзолюцыя кароткая і ясная: „На жаргоне отказано“.

Антрэпрэнер пасылае паўторную тэлеграму: „неожиданное запрещение спектакля заставило две труппы и детей 80 человек голодать. Просим В. П. сжалиться над ними, разрешить несколько спектаклей на выезд на немецком языке по немецким цензурованным экземплярам. Положение критическое“.

Рэзолюцыя: „Отказать“.

Прадстаўнікі трупы зьвяртаюцца ў Пецярбург да міністра ўнутраных спраў: „Безвыходное положение. Буквально голодаем. Просим В. Высокопревосходительство разрешить несколько спектаклей. Положение отчаянное. На выезд средств нет“.

Рэзолюцыя: „Отказать“.

Тое самае мы бачым і з заявай кіраўніка трупы ў Менску Абрама Ліўшыца. У сваёй „слезной мольбе и просьбе“ ён піша: „Наши жены и дети

изголодались, изнурились, вдобавок приближаются еврейские праздники и мы, привыкшие наш хлеб добывать своим трудом, а не прибегать к подаяниям, лишены будем вместе с нашими семьями самого необходимого. Сжальтесь, В. П., сжальтесь над нашими, ни в чем неповинными, малютками. Дайте нам возможность честно заработать свой хлеб, в местности той ограниченной территории, где нам жить дозволяется и не выходя из пределов закона, соблюдая все правила цензуры, исполнить свое признание и назначение как еврейских артистов".

Рэзолюцыя: „Отказать".

Прыведзеных вытрымкаў з дакумантаў[1] зусім даволі для таго, каб характарызаваць становішча яўрэйскага тэатру і яўрэйскага актора ва ўмовах царызму. У гэтых умовах вандруючы, у выглядзе выпадковых па свайму складу труп паўгалодных комэдыянтаў, па гарадох і мястэчках „черты оседлости", ён заставаўся провінцыяльным тэатрам, разьлічаным на задавальненьне прымітыўных густаў някультурнага і абмежаванага мяшчанства. Клерыкальна-нацыяналістычная трагэдыя на лубачна-біблійныя тэмы, мяшчанская мелёдрама, нікчэмная опэрэта, фарс,—вось зачараваны круг, у якім душыўся дарэволюцыйны яўрэйскі тэатр. Гэта было ў далёкім мінулым. Яго няпрыглядныя старонкі зьяўляліся папярэднія гісторыяй да сапраўднага тэатру яўрэйскіх працоўных мас—тэатру, створанага Кастрычніцкай рэволюцыяй.

1) З матар'ялаў да гісторыі яўрэйскага тэатра на Беларусі Матар'ялы гэты сабраны т. Душманам і рыхтуюцца да друку Інстытутам літаратуры і мастацтва БАН.

* * *

Беларускі дзяржаўны яўрэйскі тэатр арганізаваўся ў кастрычніку 1926 г. са студыі, якая была створана НКА БССР у мэтах падрыхтоўкі кваліфікаваных кадраў для яўрэйскага тэатру і працавала ў Маскве з 4-га лютага 1922 г. на працягу каля пяці год. Гэта паклала пэўны адбітак на мастацкі твар тэатру. Для ідэйна-творчага разьвіцьця ЯДТ на працягу яго існаваньня ў якасьці студыі, таксама, як і ў першы пэрыод пасьля ператварэньня студыі ў самастойны тэатр, былі характэрны моцныя ідэалістычныя ўплывы МХАТ'у, нараўне з яскрава акрэсьленай формалістычнай залежнасьцю ад Маскоўскага Дзяржаўнага Яўрэйскага тэатру. Першы пэрыод існаваньня ЯДТ характарызуецца таксама праявамі нацыянальнай абмежаванасьці і формалістычным захапленьнем „бясклясавым" сусьветным мастацтвам, пры поўным ігнараваньні рэволюцыйнай практыкі рабочае клясы і задач савецкага будаўніцтва ў аднаўленчы пэрыод, пры поўным неразуменьні ідэолёгічных функцый мастацтва, як сродка клясавай барацьбы.

Уключыўшы ў свой рэпэртуар творы яўрэйскіх (Пэрэц, Шолам Алейхэм) і агульна-эўропэйскіх (Шэкспір, Мольер) клясыкаў, студыя ў сваёй працы над імі ня здолела падыйсьці да гэтых твораў крытычна, ігноруючы ўказаньні Леніна аб мэтодзе і характары скарыстаньня культурнай спадчыны. Клясычныя творы разглядаліся студыяй і яе кіраўніцтвам выключна „как материал для учебы, как материал для формальнага самоопределения" (М. Рафальскі). У адпаведнасьці з гэтым студыя стварыла шэраг спэктакляў, характэрных яскрава выяўленым замілаваньнем да яўрэйскай нацыянальнай



„Авечая крыніца". Пастаноўка Літвінава.

З пастаноўкі „Ботвін“



романтыкі і экзотыкі, прасякнутых містыкай і сымболікай („На ланцугу пакуты“ паводле Пэрэца), ідэалізацыяй яўрэйскага мястэчкавага быту — у сьвятле + дробна-буржуазнага дабрадушна-сузіральнага гумару („Сьвята ў Касрылаўцы“ паводле Ш. Алейхэма), фармалізмам і мэханістычнасьцю („Скапэн“ Мольера), ідэолёгічнай чуждасьцю і рафініраваным эстэцтвам („Шэйлок“ Шэксьпіра). Выключэньнем зьявілася толькі невялічкая аднаактоўка „Хэйдэр“, скомпанаваная з матэрыялу яўрэйскіх клясыкаў (Шолом Алейхэм, Мэндэле Мойхэр-Сэфорым) у выглядзе сцэнічнай сатыры, накіраванай супроць яўрэйскага клерыкалізму.

Спробы выкарыстаць працу над клясычнымі тэмамі ў мэтах барацьбы супроць клерыкалізму і старога быту разглядаліся і ў такіх паказах як „Скапэн“. Але гэта не давала станоўчых вынікаў, дзякуючы надзвычайным фармалістычным захапленьням, якія цалкам затушоўвалі гэтыя спробы, уведзеныя ў паказ у выглядзе інтэрмэдый.

Лічыць „Скапэна“ клясычным паказам фактычна нельга—настолькі ён быў пераапрацаваны. Але пераапрацоўка гэта ня здолела надаць яму ідэолёгічнай актуальнасьці. Тэатр выкарыстаў фабулу комэдыі „Проделки Скапэна“ толькі ў якасьці фону, па якім разгарнуў буфанаду на клясычны матыў. Магчымасьці, якія дае Мольер для ўводу інтэрмэдый, выкарыстаны былі ў гэтай пастаноўцы для трапнай сатыры над старым яўрэйскім клерыкальна-традыцыйным тэатрам. Ня будучы органічна зьвязаны з ходам дзеі п'есы, маючы самастойны характар, абедзьве інтэрмэдыі зьяўляліся на фоне мольераўскага тэксту як-бы спэктаклем у спэктаклі. Першая з інтэрмэдый выяўляла сабой парад масак старога яўрэйскага тэатру. Перад гледачом, фокстрактуючы і сьпяваючы куплеты, праходзіў рад увасабленьняў яурэйскага халтурна-мяшчанскага рэпэртуару. Тут і „Хінкэ-Пінкэ“ і „Малкеле-солдат“ і „Дэр Вільнер балабэсл“ і „Рэйзэле дэм рэбэнс“ і „Сёмка Лец“. Другая інтэрмэдыя „Акейдас + Іцхок“ (ахвяраваньне Ісаака) зьяўлялася пародыяй на яўрэйскую мэлёдраму з біблійнай тэматыкай. Але, нажаль, опэрацыя, зробленая над Мольерам—мэханістычнае злучэньне францускага тэатра XVII ст. з элемэнтамі яўрэйскай буфонады, не дасягла сваёй мэты,—зьяўляючыся мэтодолёгічна няправільным.

Органічнага цэлага з спляценьня гэтых рознародных элемэнтаў не атрымалася.

У спэктаклі „На ланцугу пакуты“ ЯДТ зрабіў спробу выступіць супроць нацыяналістычных і клерыкальных традыцый яўрэйскага тэатру, карыстаючыся той самай зброяй. Дзякуючы гэтаму ўвесь паказ прасякнуты містыкай і сымболікай. Містычныя настроі паказу настолькі моцныя, што амаль цалкам засланяюць сабой асноўную думку пастаноўкі—паказаць стары, загніваючы ў сваім духоўным застоі вузенькі сьвецік яўрэйскага з яго аджыўшымі традыцыямі, супроцьстаўляючы яму нарастаючую маладую сілу працоўнай масы рамесьнікаў.

У гэтым паказе тэатр імкнуўся таксама паказаць бяспраўе яўрэйскай жанчыны, даць яскравае супроцьстаўленьне натоўпу беднякоў-абарванцаў кучцы багатыроў-клерыкалаў. Нацыяналістычна - містычная трактоўка сюжэту з боку пастаноўшчыка, які ня толькі ня здолеў крытычна падыйсьці да разуменьня твору, але сам цалкам падпаў пад уплыву гэтак характэрных для творчасьці Пэрэца сінагогальна-могілачных настрояў, значна зьнізіла вартасьць спэктаклю.

Інакш абстаяла справа са „Сьвятам у Касрылаўцы“. Гэта была маляўнічая, жыцьцёрадасная, не пазбаўленая моцнай і сакавітай этнографічнай афарбоўкі комэдыя, цалкам захаваўшая тонкі і дабрадушны гумор старых майстраў яўрэйскай літаратуры. Старое мястэчка з яго дробнымі будніцнымі інтарэсамі, з яго сьвяточнай шумі̇хай і маленькімі, сьмехатворнымі „пачуцьцямі“ паўставала перад гледачом ва ўсёй сваёй самабытнай стракатасьці. Тэатр здолеў падмеціць і соцыяльныя супярэчнасьці мястэчка. Сытаму, самаздаволенаму і заўсёды соннаму Лемешке супроцьстаўлен жалкі і пакорны вобраз заўсёды галоднага „Ротшыльда“. Айзіку, другому па вазе багатыру мястэчка, супроцьстаўляецца стары, хворы Анр-бэр, які разносіць па хатах „шалахмонэс“ (падарункі) у надзеі зарабіць пару грошай. Але ня гледзячы на гротэск, на



З пастаноўкі „Ботвін“



карыкатурнасьць сюжэтных вобразаў і бытавых зьяў, тэатр ня выявіў сваіх крытычных адносін да асаблівасьцяй яўрэйскага жыцьця і быту ў старыя часы. Ён не асудзіў іх. Нават прыгнечанае становішча яўрэйскай масы ў цэлым перад прадстаўнікамі царскай улады (міравы, стражнік Мікітка) паказана толькі мімаходам—добрадушна і нават благожалацельна. Пастаноўка атрымалася сузіральнапрымірэнчай, бо над усім паказам пануе дух незласьлівай і тонкай іроніі.

* * *

З прыездам тэатру ў 1926 г. у БССР, пачынаецца пад націскам савецкай і партыйнай грамадзкасьці пераключэньня ЯДТ на савецкі і рэвалюцыйны рэпэртуар. Тэатр устанаўлівае сталую сувязь з буйнейшымі прадстаўнікамі яўрэйскай рэвалюцыйнай літаратурай з Вевюркай, Кушніровым, Бэргэльсонам, Годынэрам, шукаючы матэрыял для сцэнічнай працы ў рэволюцыйных вобразах мінулага. У выніку гэтага павароту на сцэне ЯДТ зьявіліся такія пастаноўкі, як „Ботвін, „Лекерт“, „Авечая крыніца“. У 1927 г. ЯДТ паказвае ўпяршыню адзін з сваіх лепшых спэктакляў—„Ботвін“.

Тэма паказу—клясавая барацьба ў фашыстоўскай Польшчы і кіруючая роля ў гэтай барацьбе комуністычнай партыі.

У гэтым паказе тэатр здолеў па-мастацку пераканальна раскрыць высокую клясавую сьвядомасьць асобных прадстаўнікоў рабочае клясы Польшчы. Асаблівa каштоўны ў гэтай пастаноўцы глыбокія, ідэёва насычаныя, узьнятыя на высокі ўзровень мастацкага абагульненьня вобразы бальшавікоў польскага падпольля—Вальцера і Ботвіна.

Гэты спэктакль зьявіўся этапам і для пастаноўшчыка яго—М. Рафальскага. Здолеўшы на новым матэрыяле перамагчы формалістычныя ўплывы і містычна-сымболічныя ўхілы сваіх мінулых прац („На ланцугу пакуты“), т. Рафальскі раскрыў паказ „Ботвіна“ ў пляне мастацкага рэалізму, хаця і ня без паасобных зрываў у бок натуралізму і залішняй псыхолёгічнасьці.

Наступная пастаноўка тэатру „Авечая крыніца“ (пастаноўшчык Ліцьвінаў) зьявілася цікавай спробай вырашэньня на яўрэйскай савецкай сцэне проблемы клясычнай спадчыны. Адзін з лепшых твораў выдатнейшага майстра гішпанскай драмы—Лопэ-дэ-Вэга быў паданы тэатрам у новай, орыгінальнай сцэнічнай інтэрпрэтацыі, хаця і не пазбаўленай памылак формалістычнага парадку. У якасьці першай спробы крытычнага падыходу да твору клясычнай драматургіі пастаноўка „Авечая крыніца“ зьявілася для тэатру вялікім крокам наперад і ў сэнсе аўладаньня дасканалай тэхнікай акторскага майстэрства. Пастаноўка гэта зьяўляецца і на сёнешні дзень адным з лепшых паказаў ЯДТ.

Спэктаклем „Гірш Лекерт“—Кушнірова (пастаноўка М. Рафальскага) тэатр імкнуўся раскрыць перад гледачом адну з цікавейшых старонак з гісторыі яўрэйскага рабочага руху напярэдадні рэволюцыі 1905 г. Фабулай для гэтага паказу паслужыў факт тэрорыстычнага замаху на Віленскага генэрал-губарнатара фон-Валя з боку рабочага бундаўца Гірша Лекерта і сьмяротная кара апошняга. На гэтым гістарычным матар'яле тэатр разгарнуў карціну палітыкі царскага рэжыму на „окраинах“. У паказе адведзена месца і палітыцы ўдушэньня „инородцев“ і зубатаўшчыне і адчыненаму разгрому



„Джым Купэркоп“ Паотаноўка Літвінава.

рэволюцыйнага руху дзяржаўным апаратам царскай Расіі. Тэатр выкрывае адначасова і згодніцкую ролю меншавіцкага бунду. Значным недахопам п'есы і пастаноўкі зьявілася адсутнасьць выяўленьня кіруючай ролі бальшавіцкай партыі ў барацьбе з Бундам і ў падрыхтоўцы да рэволюцыі 1905 г.

У далейшых сваіх спробах адлюстраваць сучасную рэволюцыйную практыку рабочае клясы ЯДТ не абышоў і інтэрнацыянальнай тэматыкі.

Проблеме адлюстраваньня клясавай барацьбы ў Заходняй Эўропе, у прыватнасьці ў Нямеччыне, тэатр прысьвяціў сваю пастаноўку п'есы Эрнста Толера „Гоп-ля, жывем!“ Асноўнае ў гэтым паказе—выкрыцьцё сапраўднага твару нямецкай соцыял-дэмократыі, таксама як і выяўленьне шкоднай для рабочага руху сутнасьці герояў „левай“ фразы. Пастаноўка гэта сьведчыла аб культурным узроўні тэатру, выяўленым ім у распрацоўцы Заходня-Эўропэйскай тэматыкі.

Буйнай палітычнай памылкай спэктаклю зьяўляецца опортуністычнае па сутнасьці супроцьстаўленьне фашыстаў—нацыянал-фашыстам (забойства фашыстамі соцыял-дэмократычнага міністра Кюльмана, які ўсю сваю дзейнасьць накіроўваў на барацьбу супроць рэволюцыі, на абарону капіталістычнага ладу). Акрамя таго, крытыка герояў „левай“ фразы ідзе ў пастаноўцы з права-опортуністычных позіцый, з погляду на капіталістычную стабілізацыю, як на зьяву ўстойлівага і доўгатэрміновага парадку.

У спэктаклі надзвычайны моцны экспрэсыяністычныя ўплывы.

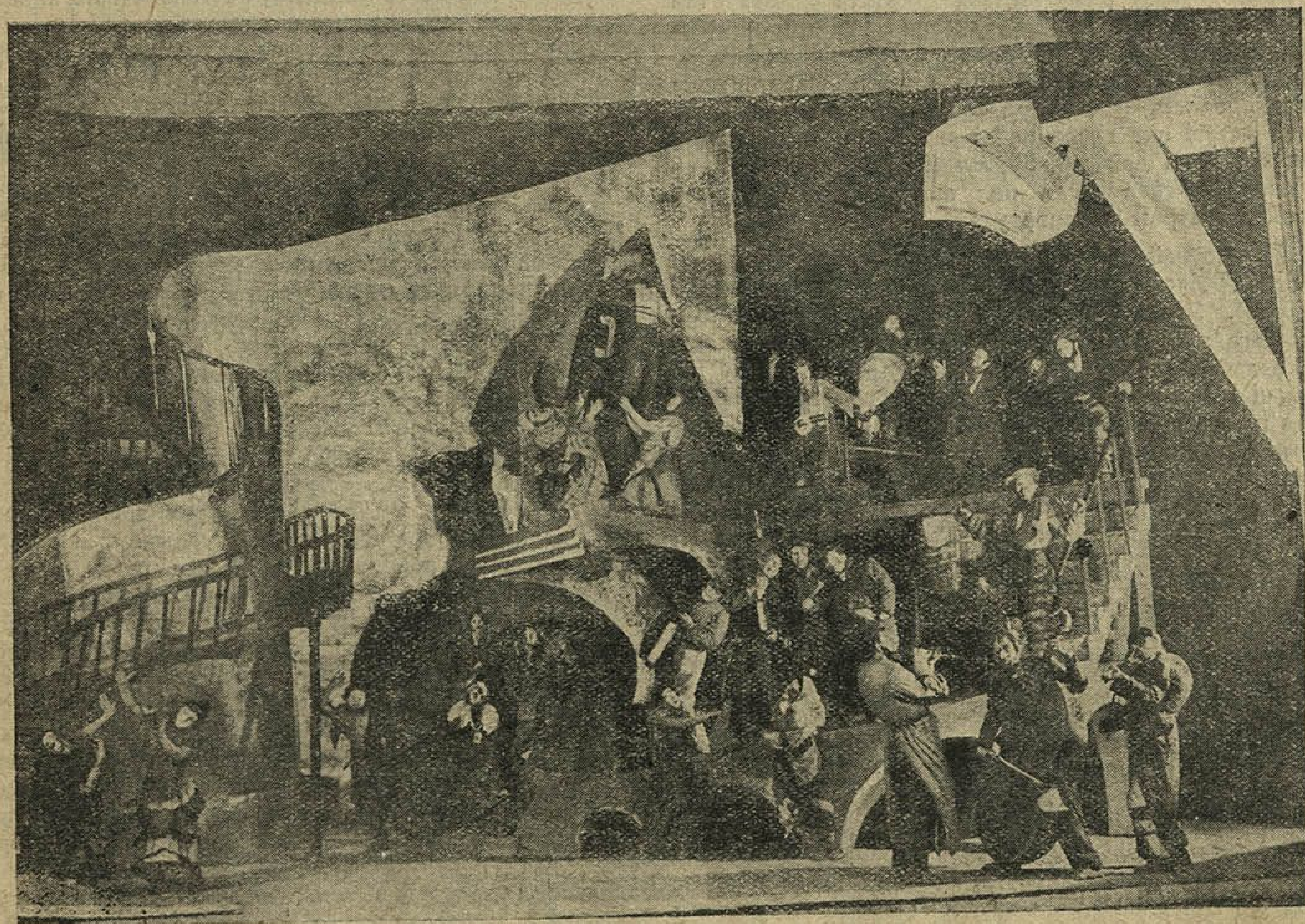
Рэцэдывы буржуазнага формалізму, выяўленыя ў „Гоп-ля, жывем“, мелі значнае месца і ў шэрагу далейшых прац тэатру.

Пастаноўка „Глухі“ (пастаноўшчык М. Рафальскі), у аснову якой пакладзена пераапрацоўка новэлы Д. Бэргельсона, адбівае адзін з прыватных эпізодаў клясавай барацьбы ў яўрэйскім дарэвалюцыйным мястэчку. Удала з мастацкага боку раскрыўшы вобразы адмоўных пэрсонажаў п'есы—млынара-экспл'ёататара Быка, яго жонкі і інш., тэатр падаў чамусьці станоўчы вобраз асноўнага героя—глухога рабочага ў нейкіх сымболічных, нават містычных тонах.

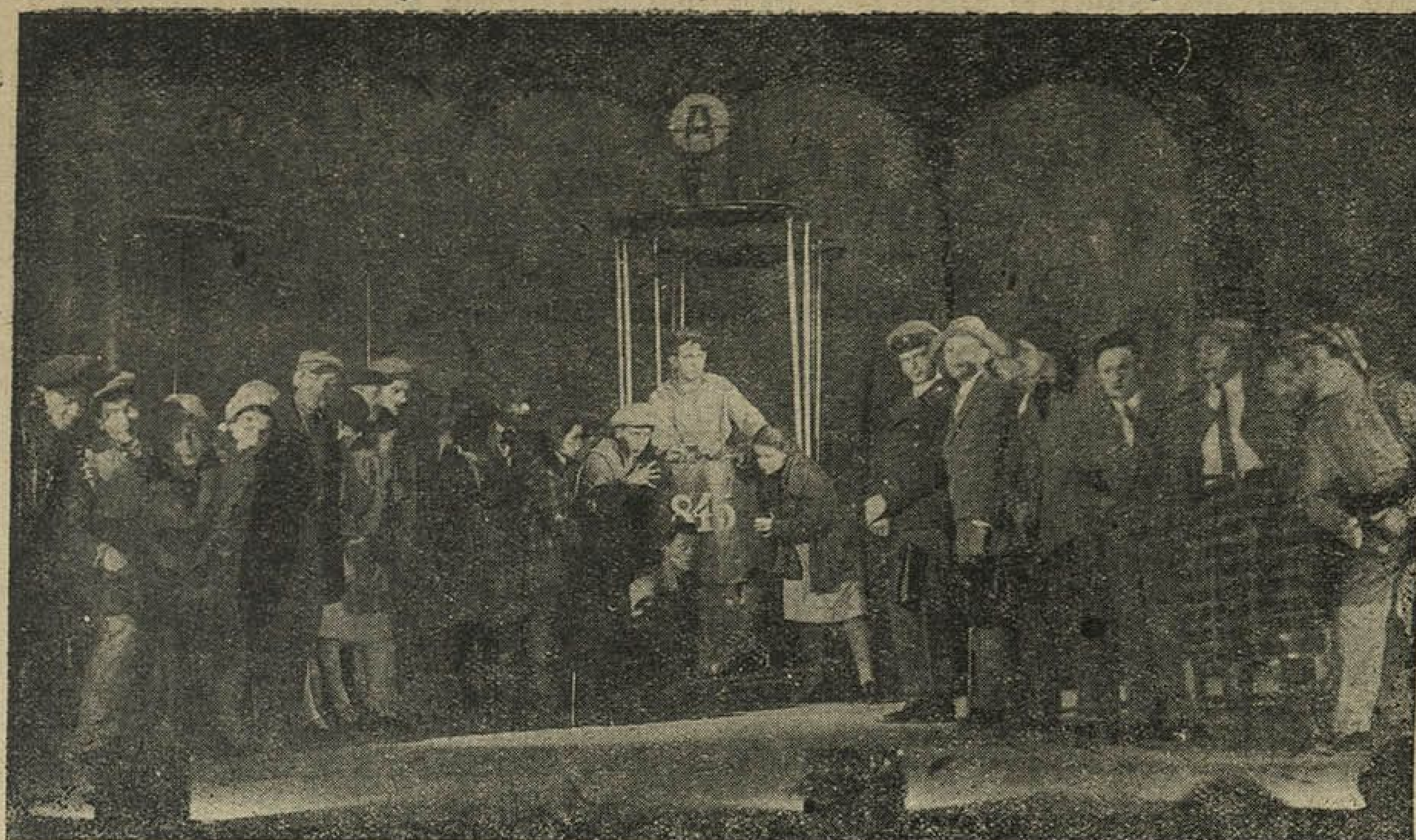
Моцна даюць сабе адчуваць у паказе нацыяналістычныя ўплывы. Гэтаму шмат садзейнічае музычнае суправаджэньне А. Крэйна, пабудаванае на яўрэйскіх клерыкальных, шовіністычных мотывах і дэкорацыі Тышлера, прасякнутыя элемэнтамі біблійнай стылізацыі.

Пастаноўка п'есы Годынера „Джым Купэркоп“ (пастаноўка Ліцьвінава), зьявілася ў ЯДТ другой пасьля „Гоп-ля, жывем!“—спробай працы над Заходняй тэматыкай. Цэнтральным мэтаімкненьнем пастаноўкі было раскрыцьцё сучаснай амэрыканскай сапраўднасьці ў сьвятле процэсу загніваньня імпэрыялізму і разьвіцьця соцыяльных супярэчнасьцяй унутры капіталістычнага ладу.

У сваім артыкуле (часопіс „Штэрн“ № 1—2, 1932 г.) сам пастаноўшчык зусім правільна характарызуе свой паказ наступным чынам: „Джым“—формалістычны спэктакль з элемэнтамі буржуазнага эстэцтва і хваравітага экспрэсіонізму“.



„На ланцугу пакуты“ Пастаноўка Рафальскага.



„Стрэл“ Пастаноўка Рафальскага.

Значным крокам назад зьявілася для тэатра праца над п'есай Ц. Доўгапольскага „Барацьба машын“ (пастаноўка Рафальскага). Элемэнты фармалізму сумяшчаліся ў паказе разам з мяшчанскай, вульгарнай трактоўкай проблем рацыяналізацыі і быту.

Вакол паказу разгарнулася дыскусія ў друку. Ня глёдзячы на выказваньні рэжысуры, накіраваныя на абарону спэктаклю, аб тым, што „Барацьба машын“— актуальная пастаноўка, якая ставіць шэраг сучасных проблем,—спэктакль оптымістычны, радасны, што „другі акт кусаецца“ і разьбівае комічнасьць і нікчэмнасьць дробнай буржуазіі і клерыкалізму“ (?), пастаноўка гэта была пад напорам грамадзкасьці зьнята тэатрам з рэпэртуару.

Бязумоўнай няўдачай тэатру трэба лічыць і „Стрэл“ Безыменскага (пастаноўка Рафальскага і Норда). У сваёй сцэнічнай трактоўцы гэтага клясычнага твору літфронтаўшчыны, тэатр ня толькі не аслабіў, але наадварот узмацніў і падкрэсьліў памылкі і недахопы п'есы. У аснову сцэнічнай працы над гэтым паказам былі пакладзены мэханістычныя прыёмы тэатра Мейерхольда і ТРАМ'аў раньняга пэрыяду. У выніку ўсяго гэтага, атрымаўся паказ, які адбівае нашу сапраўднасьць у крывым люстэрцы. Моманты соцыялістычнага будаўніцтва, працоўнага энтузіязму мас, партыйнага кіраўніцтва на вытворчасьці былі даны ў няверным, трацкісцкім асьвятленьні.

У паказе „На 62 вучастку“ (аўтар Дабрушын, паст. Айзэнберг), тэатр высунуў актуальную проблему—барацьбу за колгасы ў конкрэтных умовах яўрэйскага перасяленскага пункту ў Крыме. Паказ атрымаўся жыцьцярадасны, бадзёры, але ён мае значныя ідэйна-мастацкія хібы, якія ў асноўным зьяўляюцца вынікам схэматычнасьці п'есы і дзейных вобразаў, а таксама мэханістычнай мэтодолёгіі пастаноўшчыка Айзэнбэрга. Праз увесь паказ праходзіць няверная лінія—падзел сялян не па соцыяльна-клясавым адзнакам, а па біолёгічнаму прынцыпу: старыя—супроць, уся моладзь—за колектывізацыю.

Адгэтуль недаацэнка серадняка і яго ролі ў колгасным руху. Гэта недаацэнка маецца як у п'есе, так і ў паказе.

Праца тэатру над „Штурмам“, творам украінскага пролетарскага драматурга Корнейчука (паст. Норда) мае шэраг дадатных момантаў пастановачнага характару, якія, ня гледзячы на надзвычайны схэматызм і абстрактнасьць драматургічнага матэрыялу, трэба разглядаць, як пэўныя дасягненьні тэатру ў сэнсе правільнасьці мэтодолёгійнага падыходу да вырашэньня пастаўленых перад сабой ідэёва-мастацкіх задач.

Апошняй працай тэатру зьявілася пастаноўка „Партызаны“ (аўтар Ф. Аронэс, паст. Рафальскага). П'еса ня мае адзінага суцэльнага сюжэту. Яна зьяўляецца вынікам мэханічнага злучэньня асобных сцэнічных эпізодаў, часткова запазычаных з розных твораў (напр. „Першая конная“), і органічна слаба зьвязаных паміж сабой, калі ня лічыць некалькіх дзейных асоб, якія праходзяць праз усе гэтыя эпізоды. У тэксьце п'есы значна скарыстаны літаратурны матэрыял яўрэйскай клясыкі.

Гэта хутчэй за ўсё гістарычная хроніка, якая ахапляе імпэрыялістычную і грамадзянскую вайну. Паводле сваёй абароннай тэматыцы паказ досыць актуальны. Нажаль, як п'еса, так і спэктакль, знаходзяцца на невысокім ідэёва-мастацкім узроўні. У паказе не раскрыта роля рабочае клясы ў грамадзянскай вайне. Партызанскі рух ідэалізуецца і бярэцца не ў дыялектычнай сувязі з клясавымі конфліктамі, характэрнымі для часоў грамадзянскай вайны, а як самастойная зьява. Тав. Рафальскаму, як і заўсёды, удалося ў „Партызанах“ пабудаваць маляўнічыя мізансцэны, але яны не вызваляюць партызанскія сцэны ад пэўнай статычнасьці. Акторскае выкананьне ў „Партызанах“ значна ніжэй агульнага ўзроўню выкананьня ў іншых пастаноўках ЯДТ. У паказе ўдала выкарыстана кіно, якое значна дапамагае раскрыцьцю асобных сцэн (братаньне з немцамі, забойства Аврэмеле).

* * *

На працягу свайго складанага творчага шляху БДЯТ выхаваў моцна згуртаваны сцэнічны ансамбль з шэрагам выдатных актораў. Нараўне з гэтым колектыў тэатру здолеў вылучыць з свайго асяродку—у гэтым яго асобная заслуга—і значную групу рэжысэраў. Т.т. Рафальскі, Ліцьвінаў, Норд, Айзэнберг, Галаўчынэр, Олендэр займаюць досыць выдатнае месца сярод рэжысэрскіх кадраў БССР.

Рост і разьвіцьцё тэатра адбываліся ня роўна і павольна. Ён разьвіваўся і загартоўваўся ў супярэчнасьцях, у барацьбе са шкоднымі і варожымі ўплывамі. Часам ён хістаўся, аддаючы на розных этапах пэўную даніну буржуазным і дробна-буржуазным уплывам, эстэцтву, формалізму і схэматызму, мэханістычным памылкам і нацыяналізму.

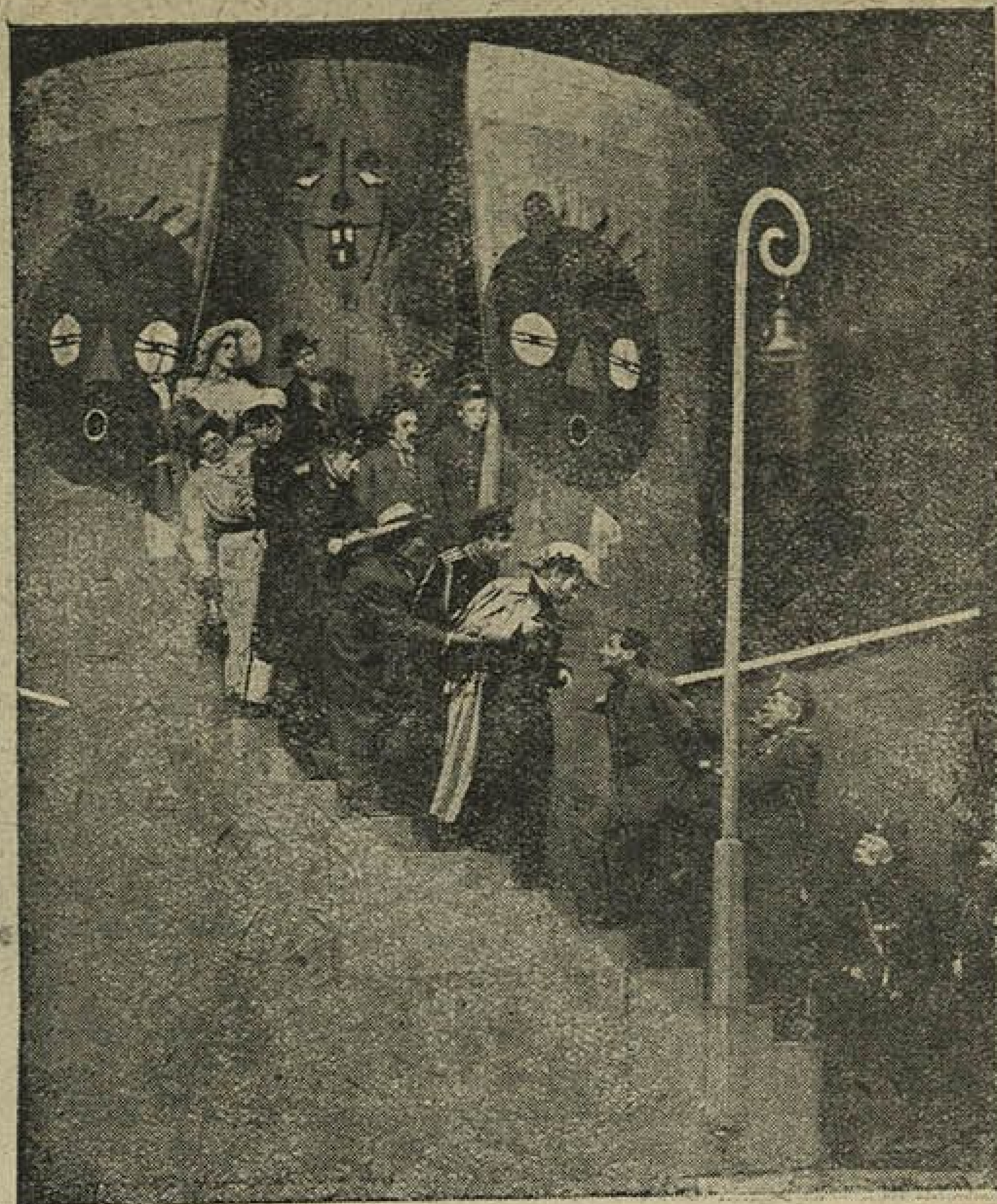
Пройдзены тэатрам этап абавязвае яго на парозе другой пяцігодкі свайго творчага жыцьця прааналізаваць у парадку бальшавіцкай самакрытыкі прычыны сваіх перамог і паражэньняў, сваіх ідэёва-мастацкіх посьпехаў і недахопаў, з тым, каб перабудоўваючы сваю работу на падставе пастановы ЦК УсеКП(б) ад 23 красавіка 1932 году і сакавіцкага пленуму ЦК КП(б)Б, дамагчыся ўзьняцьця сваёй творчасьці на вышэйшы ўзровень мастацкай і палітычнай прынцыповасьці.

Нацыяналістычныя памылкі, якія мелі месца ў асобных работах тэатра, таксама як і праявы настрояў вялікадзяржаўнага парадку, якія выяўляліся ў свой час у гутарках сярод асобных працаўнікоў ЯДТ аб беспэрспэктыўнасьці яўрэйскай культуры, патрабуюцца ад усяго колектыву тэатру яснага ўсьведамленьня шляхоў разьвіцьця нацыянальнае культуры ў умовах дыктатуры пролетарыяту.

Узброіўшыся марксыцка-ленінскай мэтодолёгіяй, тэатр павінен шчыльна падыйсьці да глыбокай распрацоўкі проблем нацыянальнай формы, разглядаючы яе ў дыялектычным адзінстве з соцыялістычным зьместам.

Задачай тэатру зьяўляецца канчатковае перамаганьне ў сваёй творчай рабоце рэштакаў экзотыка-этнографічнага падыходу да выяўленьня нацыянальнай спэцыфікі, біолёгізму і ўплываў біолёгічнай тэорыі ў пытаньнях разумленьня нацыі, якая харчуе нацыяналізм і выяўляецца ў пошуках нязменных і неад'емных рысаў, адвечна ўласьцівых нібыта прадстаўнікам той, ці іншай нацыі.

Выкрыць у сваёй творчай практыцы вызначэньне спэцыфізму нацыянальнага тэатру, толькі як тэатра



„Гірш Лекерт". Пастаноўка Рафальскага



„Глухі". Пастаноўка Рафальскага.



„Гірш Лекерт“ Пастаноўка Рафальскага.

нацыянальнай пластыкі і гэста, у якім ідэёвы бок паказу падмяняецца нацыянальнымі відовішчна-забаўнымі элемэнтамі, што асабліва характэрна для мінулага этапу Маскоўскага Яўрэйскага тэатру.

БДЯТ павінен таксама выправіць няверныя выказваньні свайго кіраўніка т. Рафальскага аб тым, што „мастацкім зьяўляецца толькі тое, што ідэолёгічна прыймальна“.

Думка гэта зьяўляецца нявернай, бо пабудавана на мэханістычным разрыве паміж зьместам і мастацкай формай. Яна яўна супярэчыць указаньням Энгельса аб тым, што ў спэктаклі павінна быць дасягнута „полное слияние осознанного исторического содержания с Шекспировской живописностью и насыщенностью действия“.

Тэатр павінен разгарнуць работу па марксыцка-ленінскаму выхаваньню сваіх акторскіх кадраў і ў першую чаргу маладняку, па павышэньню іх сцэнічнай кваліфікацыі, па мабілізацыі ўсяго колектыву на аўладаньне творчым мэтадам дыялектычнага матэрыялізму. Ён павінен узмацніць сваю сувязь з рабочай грамадзкасьцю, садзейнічаючы шырокаму разгортваньню вакол тэатру рабочай крытыкі і ўцягваючы прадстаўнікоў рабочага гледача да непасрэднага ўдзелу ў сваёй творчай практыцы. Надыходзячае 15-ці годзьдзе Кастрычнікавае рэволюцыі абавязвае тэатр зрабіць круты пералом у бок узьняцьця мастацкай якасьці сваёй продукцыі, мобілізаваць увесь колектыў на стварэньне сцэнічных твораў, вартых нашай вялікай эпохі—эпохі пабудовы бясклясавага грамадзтва.

„Пролетарская культура, соцыялістычная па свайму зьместу, прымае розныя формы і способы выражэньня ў розных народаў, якія ўцягнуты ў соцыялістычнае будаўніцтва, у залежнасьці ад разьліччa мовы, быта і г. д. Пролетарская па сваім зьмесьце і нацыянальная па сваёй форме—такая тая агульначалавецкая культура, да якой ідзе соцыялізм“ (Сталін).

В. ВОЛЬСКІ

На парозе другой пяцігодкі

5 год Беларускага Другога Дзяржаўнага Тэатру

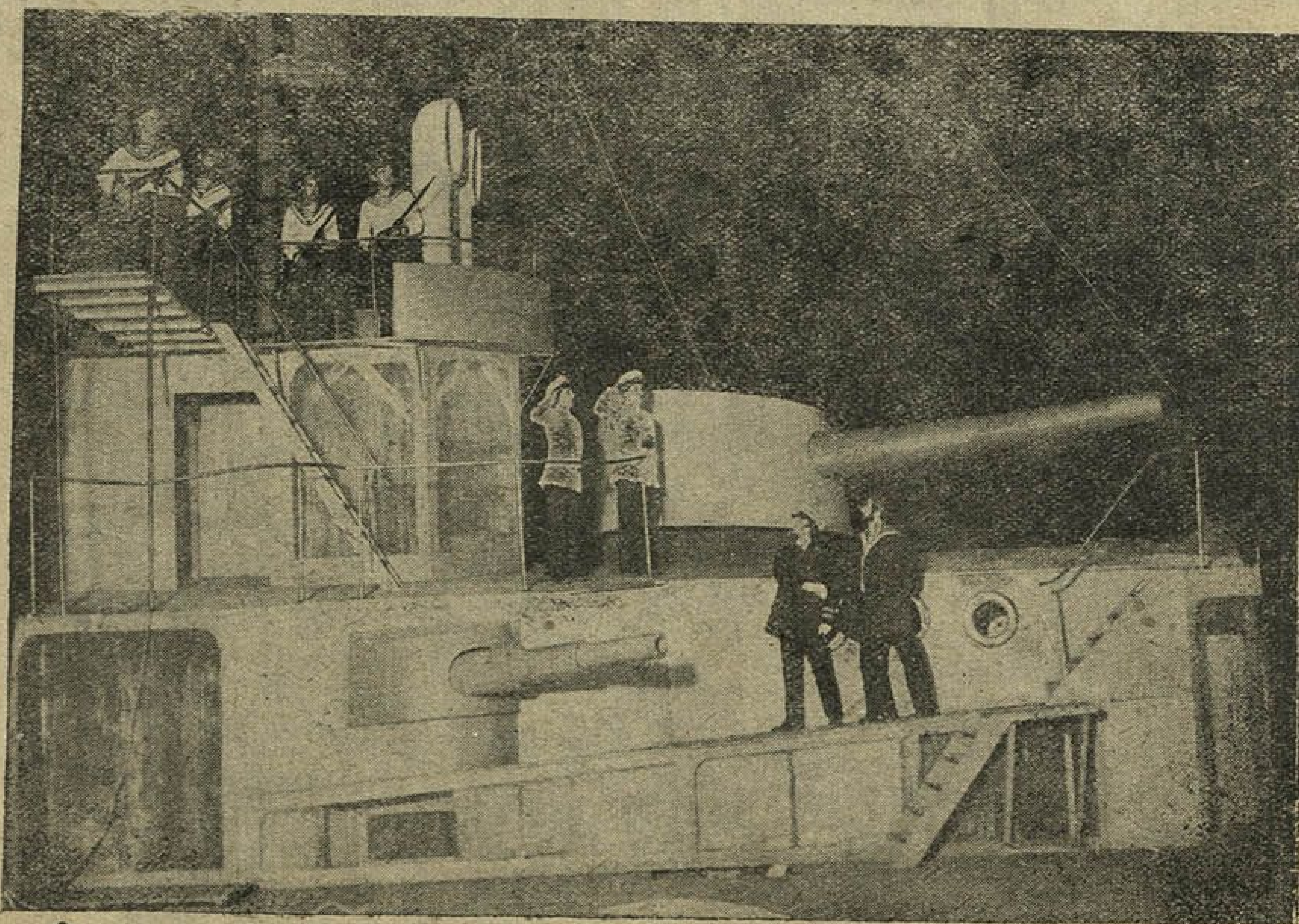

Сцэна з „Разлому“

15-га лютага ў Гомелі сьвяткавалася пяцігодзьдзе існаваньня БДТ2. Гэты юбілей меў значэньне ня толькі для тэатру. Гэта было сьвята ўсіх працоўных, сьвята ўсёй пролетарскай грамадзкасьці БССР, бо пяцігадовая творчая дзейнасьць БДТ2 сьведчыць аб тых вялізарных посьпехах у галіне нацыянальна-культурнага будаўніцтва, якіх дасягнула рабочая кляса БССР на справе ажыцьцяўляючы пад кіраўніцтвам комуністычнай партыі, ленінскую нацыянальную політыку. У гэты дзень трэба было падвесьці вынікі пяцігадовай дзейнасьці тэатру, прасачыць складаны шлях яго разьвіцьця.

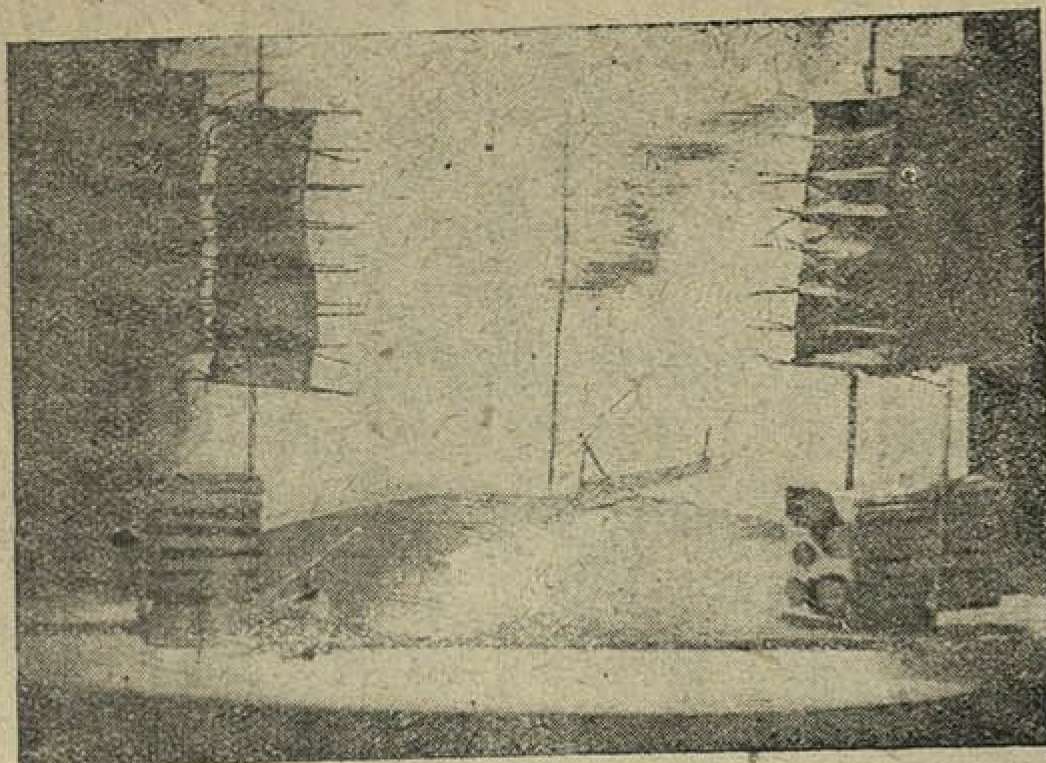
Самае асноўнае, самае значнае ў гэтым сьвяце тое, што тэатр пад кіраўніцтвам партыі і пры дапамозе пролетарскай грамадзкасьці здолеў за гэты час дасягнуць рашаючых посьпехаў ня толькі ў галіне тэматычнай актуальнасьці сваіх пастановак, сугучных нашай рэчаіснасьці, але і ў справе ўзмацненьня штодзеннай органічнай сувязі свайго колектыву з працоўным гледачом. Зразумела, што гэтыя посьпехі даваліся тэатру ня лёгка. Яны заваяваны ім у жорсткай клясавай барацьбе, як навокал, так і ўнутры самога тэатру. У гэтым сэнсе хоць і невялікі, але затое складаны шлях разьвіцьця маладога, народжанага Кастрычнікам тэатру, надзвычайна навучальны. Аб ім трэба добра памятаць усім працаўнікам БДТ2 і ня раз яшчэ зьвяртацца да вывучэньня пройдзеных этапаў, каб больш упэўнена і цьвёрда ісьці ў сваім далейшым разьвіцьці наперад так, як гэта патрабуе ад савецкага тэатру—аднаго з адказных вучасткаў ідэолёгічнай барацьбы за соцыялізм, партыя і рабочая кляса.

Пачатак стварэньня БДТ2 быў пакладзен ў 1921 г., калі Наркамасьветы БССР, улічваючы неабходнасьць пашырэньня тэатральнага будаўніцтва і падрыхтоўкі маладых кваліфікаваных кадраў для беларускай сцэны, організаваў у Маскве Беларускі дзяржаўны інстытут тэатральнага мастацтва.

Фармаваньне студыі было праведзена тагочасным нацдэмаўскім кіраўніцтвам Наркомасьветы. У адпаведнасьці з гэтым асабісты склад студыйцаў ня быў забясьпечаны пролетарскім элемэнтам. Нацдэмы, якія імкнуліся наогул пранікнуць ва ўсе галіны культурнага будаўніцтва з мэтай накіраваць яго на шлях буржуазнай культуры, удалося на пэўны час захапіць у евае рукі і БДТ2. Падбор выкладчыкаў і кіраўнікоў для студыі і тэатру быў зроблены ў адпа-


„Разлом“. Пастаноўка С. Розанава.

Макет пастаноўкі „Напор“ А. Александровіча.



веднасьці з палітычнымі мэтаімкненьнямі нацдэмаў. Студыя выхоўвалася пры адсутнасьці партыйнага кіраўніцтва, ізолявана ад пролетарскай грамадзкасьці. У сувязі з гэтым усваеньне старой тэатральнай спадчыны ішло для БДТ2 ў ідэалістычным, буржуазным напрамку.

Тэатр быў выхаваны ва ўмовах найбольш рэакцыйных, соцыяльна-шкодных традыцый ідэалістычнай школы Станіслаўскага, пад знакам разуменьня мастацтва, як нейкай абсолютнай надклясавай катэгорыі. Малады калектыў тэатру пераконвалі ў тым, што „комуніст ня можа быць мастаком“, што „мастак павінен быць вольным ад палітычных штампаў“. З гэткай ідэолёгічнай падрыхтоўкаю студыя была разгорнута ў 1926 г. пасьля пяцігадовага навучаньня, пад назвай БДТ2 у самастойны тэатр.

У адпаведнасьці з „тэорэтычнымі“ устаноўкамі нацдэмаў, рэпэртуар БДТ2 складаўся у той час пераважна з найбольш няпрымальных твораў агульнаэўропэйскага рэпэртуару („Сон у летнюю ноч“, „Эрос і Псыха“, „Бакханкі“) з мастацкай трактоўкаю, распрацаванай ідэалістычным мэтодам, з моцным ухілам у бок містыкі і сымболікі, разьлічанай на задавальненьне ідэйных запатрабаваньняў і рэакцыйных густаў нацыяналістычных колаў беларускай інтэлігенцыі, альбо з орыгінальных п‘ес („Апраметная“), дарэшты прасякнутых яскрава-выражанай нацдэмаўскай ідэолёгіяй.

Характэрна, што ў той час працоўны глядач цалкам ігнараваў гэты тэатр, які затое з посьпехам выхоўваў функцыі ідэйна-мастацкай трыбуны беларускага нацыянал-дэмакратызму. Аб гэтым нам сьведчаць наступныя лічбы наведваньня асобных паказаў БДТ2 у мінулыя гады:

„Апраметная“ (1926—27)—наведала 1289 неорганізаваных гледачоў.

„Бакханкі“ (1926—28 г.)—наведала 2.333 неорганізаваных гледачоў,

„Эрос і Псыха“ (1926—27), г.—наведала 2.498 неорганізаваных гледачоў.

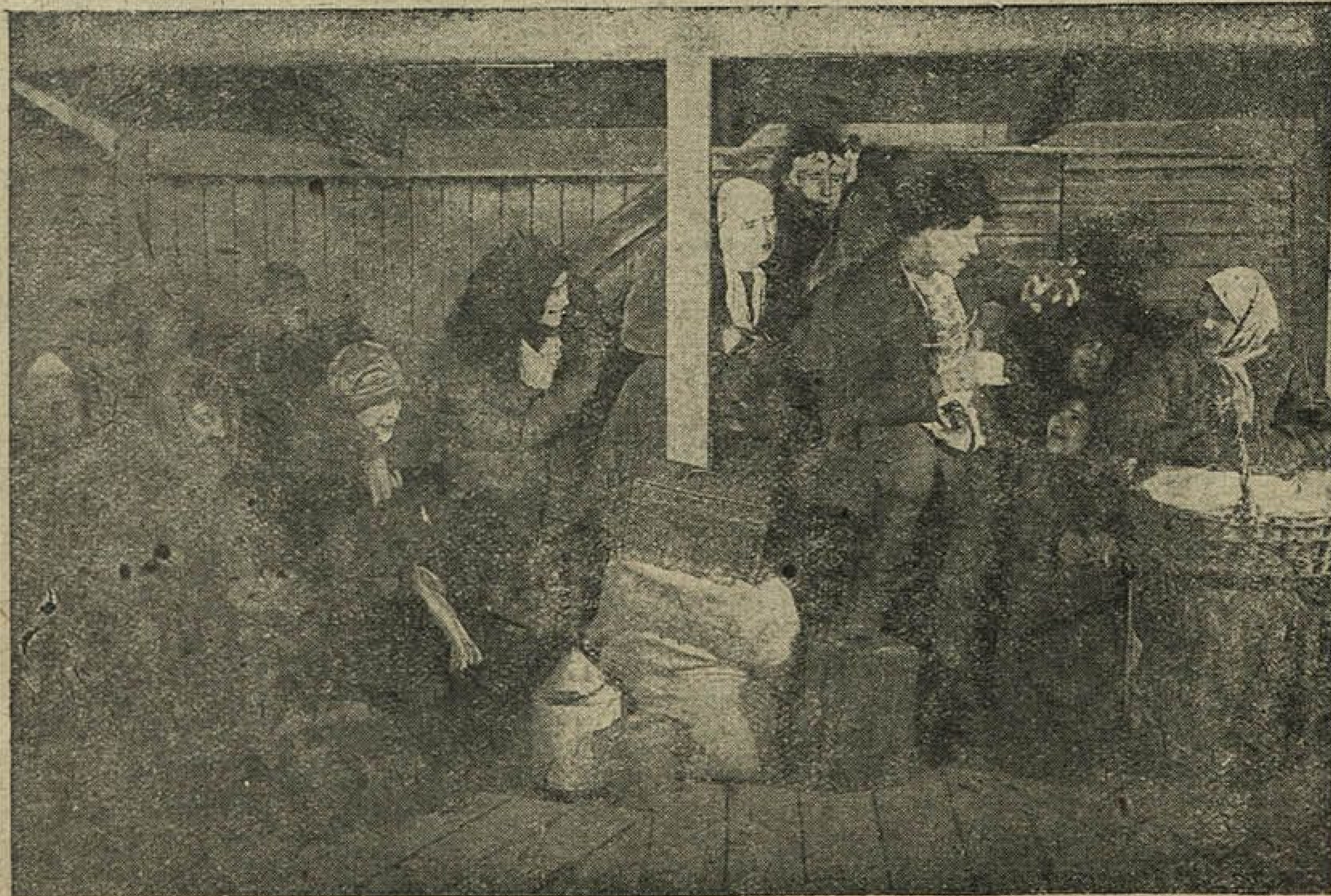
„Цар Максымільян“ (1926—28 г.) наведала 10.398 гледачоў (з іх організаваных—213).

„Астап“ (1926—28 г.) наведала 11.147 неорганізаваных гледачоў.

„Сон у летнюю ноч“ (1926—28 г.) наведала 16.007 гледачоў (з іх організаваных—1.369).

На справе ажыцьцяўляючы ленінскую рацыянальную політыку, комуністычная партыя Беларусі выкрыла і разграміла контр-рэволюцыйныя намеры беларускага нацыянал-дэмократызму.

Выбітыя з усіх галін, нацдэмы былі выбіты і з БДТ2. Пасьля зьмены нацдэмаўскага кіраўніцтва, тэатр дабіўся пры дапамозе партыі і друку пэўнага пералому. У 1928 г. БДТ2 робіць першую спробу пераключыцца на рэволюцыйны рэпэртуар. У выніку гэтага мы бачым на сцэне тэатру „Разлом“, „Калі сьпяваюць пеўні“, „Рэйкі гудуць“, „На прадвесьні“, „Горад вятроў“, „Авангард“ і інш. Спачатку пералом у тэатры ідзе выключна па лініі падбору савецкай тэматыкі. Творчы мэтод, трактоўка роляў і вобразаў засталіся яшчэ ў пэўнай меры такімі, як і раней. Таму напрыклад у „Горад вятроў“ (1928 г.) у сцэнічнай распрацоўцы пазытыўных вобразаў гучаць фальшывыя, чужыя ноткі, якія сьведчаць аб рэштках старой, непазбытай яшчэ спадчыны.



„Першая конная“. Пастаноўка Тэаўроўскага.

Працуючы над рэволюцыйным матэрыялам, БДТ2 падышоў да наступнага этапу свайго разьвіцьця—да органічнай ломкі, да перагляду і перабудовы ўсёй сыстэмы і мэтодаў сваёй творчай і вытворчай працы. Вялікае значэньне ў гэтым сэнсе меў для

тэатру сэзон 1930—1931 г., праведзены БДТ2 у Менску. Гэты сэзон даў рашучыя зрухі ў творчым і грамадзкім жыцьці тэатру, зрухі, накіраваныя на аўладаньне і замацаваньне новых ідэалёгічна-мастацкіх вышыняў. Тэатр значна вырас і палітычна актывізаваўся. Адмятаючы ў працэсе сваёй перабудовы рэшткі старой нацдэмаўскай спадчыны, тэатр упарта шукае новых мэтодаў работы, новых форм вытворчай сувязі з фабрыкамі і заводамі. Соцспаборніцтва, ударніцтва, прыцягненьне да актыўнага ўдзелу ў рабоце над пастаноўкамі організаванага рабочага гледача—усё гэта органічна ўвайшло за гэты час у вытворчы быт тэатральнага колектыву.

Працуючы за апошні час пераважна над творамі пролетарскай драматургіі, БДТ2 пасьпяхова вырашае складаную і адказную проблему стварэньня орыгінальнага беларускага рэпэртуару, нацыянальнага па форме і соцыялістычнага па зьмесьце. Тэатр устанавіў шчыльныя творчыя сувязі з беларускай савецкай літаратурай. Апошнія работы тэатру—„Першая конная“ Вішнёўскага, якая была для БДТ2 ударным палітычным паказам, прыстасаваным да дэкады абароны і прысьвечаным Чырвонай арміі, „Качагары“—Гурскага—лепшая п'еса, накіраваная на выкрыцьцё клясавай і палітычнай сутнасьці нацдэмаў і „Напор“ Александровіча—першая п'еса з комсамольскай тэматыкай, прысьвечаная тэатрам комсамолу БССР, былі шырока выкарыстаны БДТ2 для разгортваньня вялікай грамадзка-палітычнай работы з гледачом вакол паказаў (тэматычныя выстаўкі, лістоўкі, звароты да гледача і г. д.) і афармляліся пры непасрэдным удзеле організаванага гледача (масавая папярэдняя консультацыя тэксту, макету, пастановачнага пляну, добраахвотныя рабочыя брыгады з прадпрыемстваў). У 1931 г. БДТ2 з вялікім посьпехам правёў свой першы выезд за межы БССР—у Маскву і Ленінград, продэманстраваўшы дасягненьні соцыялістычнага нацыянальна-культурнага будаўніцтва БССР, перад працоўным гледачом буйнейшых пролетарскіх цэнтраў СССР.

Пазбавіўшыся ў працэсе перабудовы ад рэакцыйных элемэнтаў, БДТ2 папоўніўся за кошт рабочага маладняка і налічвае зараз у сваім мастацкім колектыве 30 рабочых пры 6 комуністаў і 12 комсамольцаў. Тэатр забясьпечыў сабе і далейшы рост, шляхам організаванай падрыхтоўкі кадраў: пры БДТ2 працуе сталая студыя фабзавучнага тыпу, у якой навучаецца 20 чалавек маладняка.

Тэатр карыстаецца вялікай популярнасьцю сярод мас. Аб няўхільным росьце зацікаўленасьці да БДТ2 з боку працоўнага гледача могуць сьведчыць, асабліва ў параўнаньні з мінулым, лічбы наведваньня тэатру за апошні час.

Распрацоўка пастановачнага пляну „Качагараў“. Сядзяць зьлева направа: мастак—Г. Гольц, рэжысэр—Н. Міцкевіч, аўтар „Качагараў“—І. Гурскі, Дырэктар БДТ2—В. Вольскі.



„Разлом“ (1928—32 г.)—наведала 62.009 гледачоў (з іх організаваных 47.671, чырвонаармейцаў—1.915).

„Рэйкі гудуць“ (1928—32 г.) наведала 45.927 гледачоў (з іх організаваных 37.384, чырвонаармейцаў—3.025).

„Горад вятроў“ (1929—32 г.) наведала 41.108 гледачоў (з іх організаваных 34.148, чырвонаармейцаў 4075).

„Першая конная“ (1930—32 г.) наведала 60.784 гледачоў (з іх організаваных—46,359, чырвонаармейцаў—11.096).

„Качагары“ (1931—32 г.) наведала 62.908 (з іх організаваных 59.717, чырвонаармейцаў—2.592).

БДТ2 ідзе па вернаму шляху. Але для таго, каб пертварыцца ў сапраўдны пролетарскі тэатр, БДТ2 павінен яшчэ прарабіць вялікую і ўпартую працу, павінен перамагчы ў працэсе свайго бязупыннага росту шмат цяжкасьцяй і перашкод.



„Першая конная“. Пастаноўка Тэзаўроўскага.

„Рэйкі гудуць".
Пастаноўка
С. Розанава.



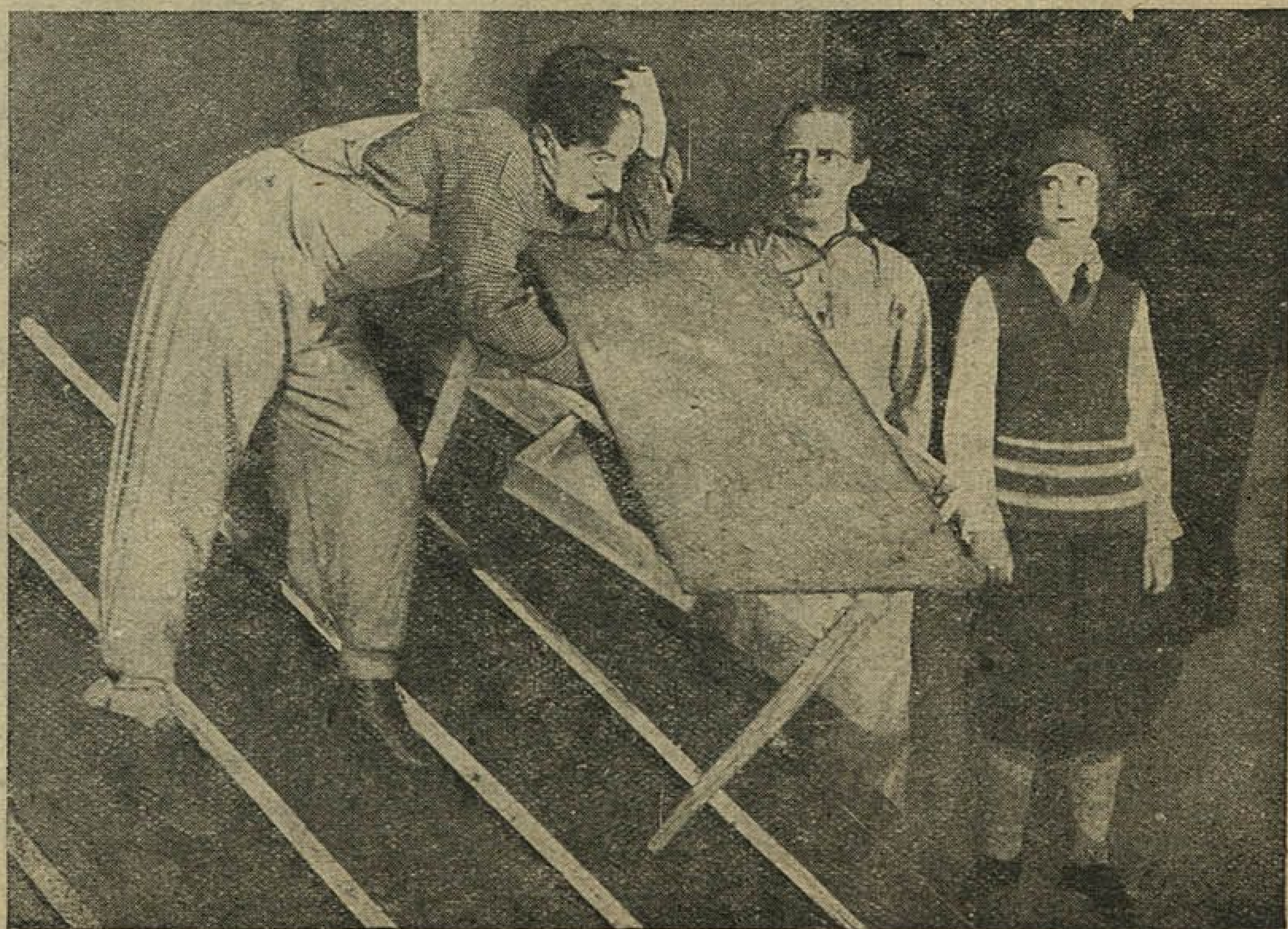
Увесь колектыў БДТ2 павінен сабе добра ўсьвядоміць, што ўсе яго творчыя шуканьні дадуць эфэктыўныя вынікі толькі ў тым выпадку, калі яны будуць накіраваны на шлях сьвядомага прыстасаваньня да сваёй сцэнічнай практыкі мэтоду матэрыялістычнай дыялектыкі. А гэта ў сваю чаргу немагчыма без адпаведнага ўзбраеньня ўсяго мастацкага складу тэатру марксыцка-ленінскай тэорыяй.

На парозе другой творчай пяцігодкі БДТ2, мы павінны адзначыць вялікія посьпехі, дасягнутыя ім за апошні час у яго барацьбе за стварэньне беларускага пролетарскага мастацтва, і асабліва яго шчыльную сувязь з рабочымі і чырвонаармейскімі масамі, яго грамадзкую актыўнасьць і плённую ініцыятыву ў высоўваньні і правядзеньні ў жыцьцё новых мэтодаў вытворчай працы разам з арганізаваным рабочым гледачом, што можа зьяўляцца каштоўным прыкладам для іншых нашых тэатраў. Але адначасова з гэтым мы павінны зьвярнуць у гэты дзень увагу ўсяго колектыву БДТ2 на неабходнасьць узмацненьня яго барацьбы, як з праявамі ідэалістычнай спадчыны МХАТ'у, так і з мэханістычным формалізмам, элемэнты якога даюць сябе адчуваць за апошні час у тэатры.

БДТ2 павінен узмацніць і паглыбіць наладжаную ўжо справу палітычнага выхаваньня і сцэнічнай адукацыі свайго мастацкага складу і ў першую чаргу—акторскага маладняка, навучыць актора правільна разумець соцыяльны сэнс вобразаў і дыялектычна ўскрываць сутнасьць гэтых вобразаў і зьявішчаў у сваёй сцэнічнай працы. Пазбавіцца элемэнтаў схэматызму і павярхоўнасьці. Навучыцца карыстацца ленінскай тэорыяй адлюстраваньня сапраўднасьці.

Не захапляючыся сваімі бясспрэчнымі дасягненьнямі ў справе організацыі працоўнага гледача, БДТ2 павінен яшчэ больш узмацніць шчыльную і органічную сувязь з масамі і надалей сыстэматычна прыцягваючы рабочых да актыўнага ўдзелу ў вытворчым жыцьці акторскага колектыву.

У другую пяцігодку свайго творчага існаваньня БДТ2 павінен уступіць пад знакам яшчэ большай барацьбы за творчы мэтод дыялектычнага матэрыялізму, за ауладаньне марксысцка-ленінскай тэорыяй, за актора—як цэнтральную фігуру паказу, пад знакам замацаваньня дасягнутых мастацка-ідэолёгічных позіцый, праверкі выкананьня пастаўленых перад тэатрам задач—у сьвятле бальшавіцкай самакрытыкі сваіх творчых памылак, і далейшага пераможнага прасоўваньня, пад кіраўніцтвам комуністычнай партыі, наперад—на заваёву вышынь соцыялістычнага мастацтва.



„Качагары".
Пастаноўка М. Міцкевіча.

М. КАМЕНСКІ

На шляху да бальшавіцкага паказу

да пяцігодзьдзя „Ботвіна“ у БДЯТ.

„Ботвін“ зьяўляецца для тэатру этапным спэктаклем, у сэнсэ рашучага павароту яго да актуальнай сучаснай тэматыкі.

Ня гледзячы на тое, што гэты спэктакль у праве сьвяткаваць разам з тэатрам свой пяцігадовы юбілей, ён ня страціў злобадзённасьці і ідэйна-мастацкай вартасьці.

Тэма „Ботвіна“—барацьба рабочае клясы Польшчы, пад кіраўніцтвам комуністычнай партыі супроць адзінага фронту польскага фашызму і соцыялфашызму. „Ботвін“ сваім зьместам адлюстроўвае конкрэтныя гістарычныя падзеі, якія мелі месца ў Львове.

У гэтым спэктаклі пры наяўнасьці раду істотных недахопаў і памылак, аўтар і пастаноўшчык дасягаюць значнай ідэйнай глыбіні, ня гледзячы на цяжкасьці, зьвязаныя з белым вершам, якім напісана п'еса, што стварае надворную патэтычнасьць.

Спэктакль разгортвае перад глядачом пафас рэволюцыйнай барацьбы пролетарыяту Польшчы ў радзе жывых дынамічных сцэнак і расчыняе рад высока-мастацкіх, ідэйна-насычаных вобразаў, кіраўнікоў-бальшавікоў, адданых справе рабочае клясы, справе сусьветнай пролетарскай рэволюцыі.

„Ботвін“ дэмонструе рабочаму гледачу героічны вобраз комуніста-падпольшчыка Нафтолі Ботвіна, які змагаўся ва ўмовах панскай Польшчы і загінуў ахвярай раз'юшанага, агалцелага польскага фашызму.

„Ботвін“ расчыняе пераканаўчы вобраз бальшавіцкага правадыра Вальцэра, які зьяўляецца прыкладам бальшавіцкага кіраўніка падпольля, які заўсёды ўмее быць уперадзе мас і весьці іх на барыкады. У адлічча ад трафарэтнага паказу комуністаў, які (трафарэт) карыстаецца яшчэ вялікім распаўсюджваньнем у частцы драматычных твораў, аўтар „Ботвіна“ мастацкі раскрывае вобраз Вальцэра, паказвае бытавыя моманты асобнымі рысамі, як другараднае ў працы і жыцьці бальшавіка. Аўтар і пастаноўшчык у радзе сцэн змаглі паказаць разгортваньне рэволюцыйнай барацьбы, шляхам ускрыцьця супярэчнасьцяй гэтай барацьбы, падняўшы спэктакль на значны ідэйна-мастацкі ўзровень.

Пастаноўшчык т. Рафальскі разгарнуў у 2-м акце дынамічныя масавыя сцэны забастоўкі на прадпрыемстве капіталіста Рудака, паказваючы высокі ўзровень сьвядомасьці рабочых фабрыкі.

На заяву Рудака аб звальненьні з прадпрыемства рабочых яўрэяў, рабочае адзінадушны протэст усіх рабочых з запатрабаваньнем абвясьціць забастоўку, у адказ на агідную спробу разбурыць пролетарскія рады шляхам распальваньня нацыянальнай розьні. Адпор атрымоўвае і прадстаўнік яўрэйскай нацыяналістычнай партыі, „Поалей-Ціон“, які, вядучы гутарку з рабочымі, прыкрываецца марксыцкай фразэолёгіяй („яўрэйскай спэцыфічнай лініяй“).

Перад гледачом раскрываецца соцыяльна-клясавая функцыя нацыянал-соцыялістаў—аднаго з атрадаў соцыял-фашызму, які працуе на ўзмацненьне пазыцый капіталіста Рудака.

Але тут жа трэба адзначыць глыбока памылковую трактоўку вобразу прадстаўніка Поалей-Сіонізму, як дэфэктыўнага, як поўвар'яту. „Не болтай идиот“—зварочваецца да яго адна з работніц.

Падобная трактоўка вядзе об'ектыўна да недаацэнкі небясьпекі соцыял-фашызму, буржуазнай агентуры ў радох рабочае клясы. Політычна памылковым зьяўляецца адсутнасьць паказу соцыялздрадніцкай ролі ППС, Бунду, якія мелі і маюць і ня мала ўплыву на адсталыя рабочыя пласты.

Ня дрэнна вырашана ў спэктаклі задача—раскрыцьця зьвярынага твару польскага фашызму, асабліва польскай ахранкі. У гэтым пляне створана рад значных мастацкіх абагульненьняў, сцэнак і вобразаў (сцэнкі дэфэнзывы, раскрыцьцё вобразу начальніка дэфэнзывы Піонткоўскага і інш.). У сцэнках дэфэнзывы побач з моцным паказам ахранкі, глыбока, мастацка выяўляецца і псыхо-ідэалёгія стойкіх бальшавікоў. Вальцэра і Ботвіна, якія, ня гледзячы на катаваньні, ня выдалі сваіх таварышоў.

Аде спэктакль мае і рад ідэйна-мастацкіх зрываў.

Політычна-няправільным зьяўляецца ўдзел Вальцэра ў тэрорыстычным акце, утвораным супроць ваяводы экзальтаваным няўстойлівым Цэхноўскім будучым правакатарам. Комуністычная партыя супроць індывідуальнага тэрору, як мэтоду клясавай барацьбы.

Фэліцыя—жонка капіталістага Рудака трактуецца ў біолёгічным пляне, у якасьці распуснай самкі. Даведаўшыся, што яе любоўнік Цэхноўскі комуніст, яна ўсё-ж такі прадае свайго мужа, аддаўшы Цэхноўскаму „чорны ліст“ комуністаў, дзеля захаваньня любоўніка. Гэты ідэалістычны падыход паглыбляецца пастаноўшчыкам, які мастацка выразна паказаў са сцэны ўрачыстасьць эротыкі.

Памылковым зьяўляецца схэматычны паказ капіталіста Рудака. Рудак пададзен толькі эпозыдычнай фігурай.

Аўтар нядрэнна разгарнуў паказ ахранкі, але недаацаніў самога капіталізму, у адносінах да якога ахранка грае службовую ролю. Загніваньне буржуазіі ў „Ботвіне“ пададзена трафарэтна і спрошчана. У 1-м акце паказаны „цыліндры“, якія гуляюць факстроты, богемствуюць з прастытуткамі на вуліцах Львова (чаму на вуліцы?!)

Гэтыя-ж буржуазныя маладыя людзі і дамы ў III акце працягваюць „разлагацца“ ў кафэшантане.

Цэхноўскі, які перарастае па ходу п'есы ў здрадніка, провакатара, назначаецца начальнікам ахраннага аддзяленьня. Аўтар тут дапускае ідэалістычную трактоўку, раскрываючы вобраз провакатара ў агульна чалавецкім, надклясавым пляне.

П'яны Цэхноўскі ў кафэ раптоўна пачынае крычаць: „Я іх, я належу да іх“ (рабочым, партыі, *М. К.*). Выклікае да сябе ў шарагу месц спачуваньне аўдыторыі, што зьяўляецца вынікам няправільнага ўскрыцьця вобразу.

Шэраг няправільных палажэньняў маецца ў сцэнцы „1 мая ў Ботвіна“. У гэтай сцэнцы яўна вырысоўваецца недаацэнка ролі паліцыі. Папаўшы на першамайскую вечарынку, на кватэру Ботвіна, паліцыянт спрабуе арыштаваць крамольнікаў. Але дастатковa находчываму Ботвіну зрабіць заяву, што ў іх „тноим“ (заручыны), як паліцыянт „паверыў“ і пачынае сам прымаць актыўны ўдзел у вечарынцы. Так трактуецца прадстаўнік тэй паліцыі, аб якой аўтар гаворыць, што яна лічыць „усякага жыда бальшавікам, а ўсякага бальшавіка маскалём“. Недаацэнка паліцыі сьцьвярджаецца і сказам Ботвіна „яна моцна храпе паліцыя“.

У гэтай сцэнцы таксама непраўдападобным зьяўляецца лірыка-романтычныя мары аб Маскве, дзе ўжо няма клясавай барацьбы („у Маскве няма Бунду, няма „поалей-сіоністаў“), няма цяжкасцяй будаўніцтва.

Няпраўдападобнай зьяўляецца сцэнка разьдзяваньня ксяндза і Піонткоўскага на вуліцы пад абстрэлам Чырвоных войск. Ня ўскрыта ў п'есе роля духавенства ў сыстэме польскага фашызму. Ксёндз паказан мімаходам, а ў сцэнцы прыхода яго ў ахранку няправільна. Нядбайны, высокамерны тон Піонткоўскага ў адносінах да ксяндза няправілен і не адлюстроўвае сапраўднасьці.

Акторскае выкананьне ў „Ботвіне“ знаходзіцца на высокім мастацкім узроўні.

Нафтолі Ботвін (актор Моін) шчыра і цёпла ўскрывае вобраз бальшавіка ў працэсе яго ідэйна-мастацкага станаўленьня з газэтчыка-комсамольца ва ўстойлівага бальшавіка-кіраўніка. Недахопам раскрыцьця вобразу зьяўляецца акцэнтыроўка актора ў 1-м акце на ўзросную нясьпеласьць Ботвіна.

Вальцэр (актор Аронес) стварыў мастацкі вобраз устойлівага бальшавіка-падпольшчыка. У вобразе маецца некаторая статычнасьць. Вальцэр з пачатку і да канца застаецца аднолькавым.

Цэхноўскі (актор Рутштэйн) мастацка расчыніў пераход экзальтаванага, няўстойлівага рабочага да провакацыі, але провакатара ён ужо грае ў біолёгічным пляне, упадаючы ў „психоложества“.

Актор Рывін у ролі Піонткоўскага стварыў пераканаўчы мастацкі вобраз ахраньніка. Актрыса Высоцкая — мадам Купэркоп, у гротэскном пляне, мастацкі раскрывае псыхоідэолёгію абывацельшчыны.

Фэліцыя – Беркоўская, стварыла тут поўнацэнны вобраз у пляне аўтарскай і рэжысэрскай трактоўкі.

Не ўдалося раскрыць вобраз соцыял-фашыста тав. Лімону, які ўласьцівымі яму буфоннымі прыёмамі паглыбляе памылкі аўтара.

Мір'ям—Альтман, па-мастацку ўскрываючы вобраз комсамолкі, яшчэ не змагла аслабаніцца ад надворнай патэтыкі аўтарскага тэксту.

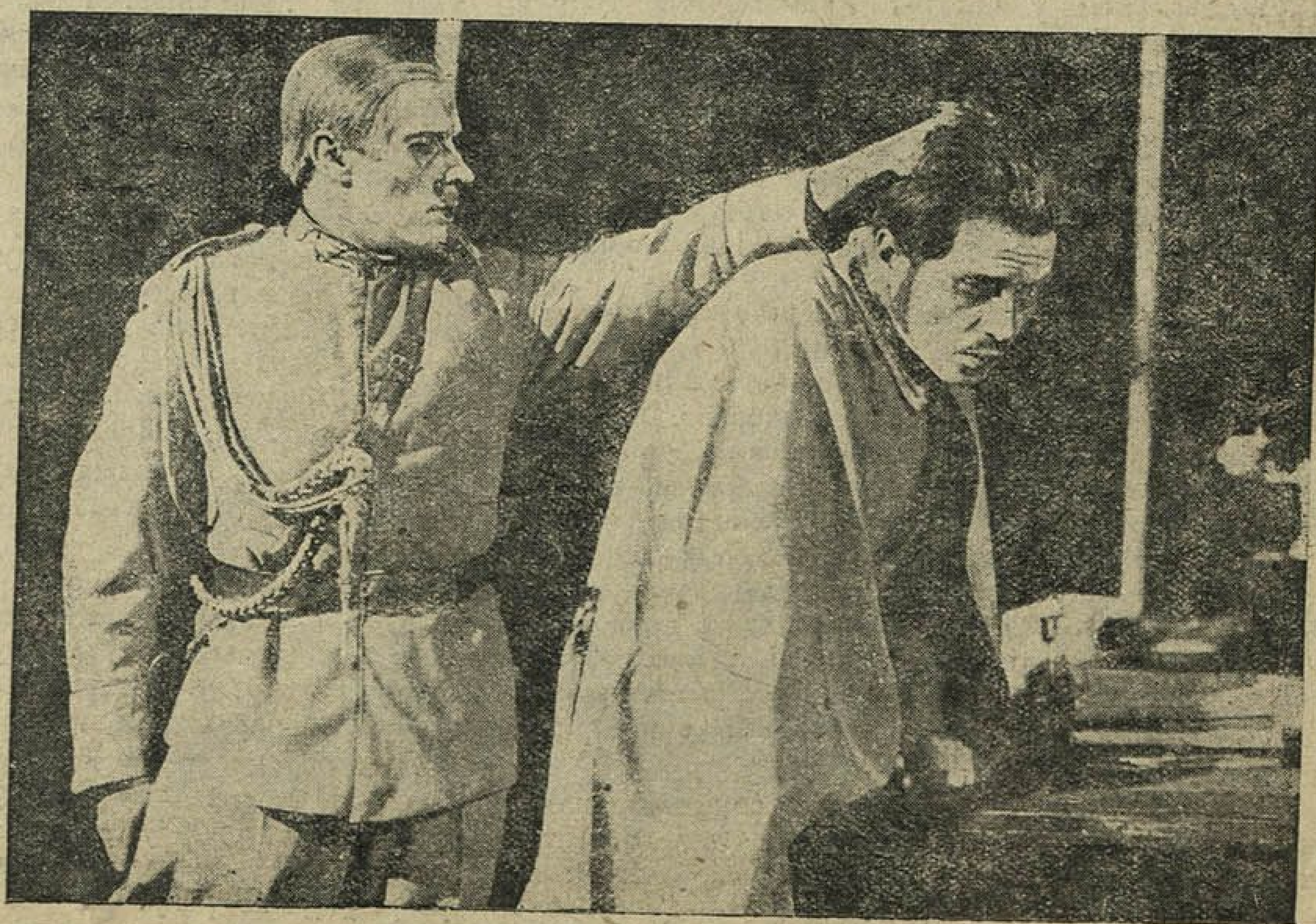
Удумліва грае актрыса Пікельчык—матку Ботвіна, умела перадаючы складаныя псыхічныя нюансы.

Афармленьне „Ботвіна“ мастаком Тышлерам значна ніжэй агульнага ўзроўню спэктаклю. Сэнсавы і ідовачны вобраз афармленьня павінен служыць задачы раскрыцьця асноўнай ідэі п'есы. Рэчавая сымболіка, якая дапасоўваецца мастаком у раскрыцьці 1-га акту не дае супярэчнасьці вуліцы капіталістычнага гораду і 2-гі акт чамусьці зусім пазбаўлен афармленьня. Амаль у такім жа становішчы і 3-ці акт.

Выключэньнем зьяўляецца 4-ты акт. Дэкорацыя гэтага акту — „цёмная і чорная студня турэмнага двара з цьмяна-асьвятляючымі жоўтымі чатырохкутнымі рашоткамі“ садзейнічае раскрыцьцю ідэі п'есы і стварае мастацкі фон для падзей, якія разгортваюцца ў гэтым акце, які канчаецца расстрэлам Ботвіна.

Музычнае афармленьне спэктаклю, пачынаючы з 2-га акту і музычныя антракты т. Панізоўскага, органічна зьвязаны з тымі сцэнічнымі падзеямі, якія разгортваюцца. Музычнае афармленьне ўзмацняе ідэйнае і эмоцыянальнае ўзьдзеяньне спэктаклю на гледача.

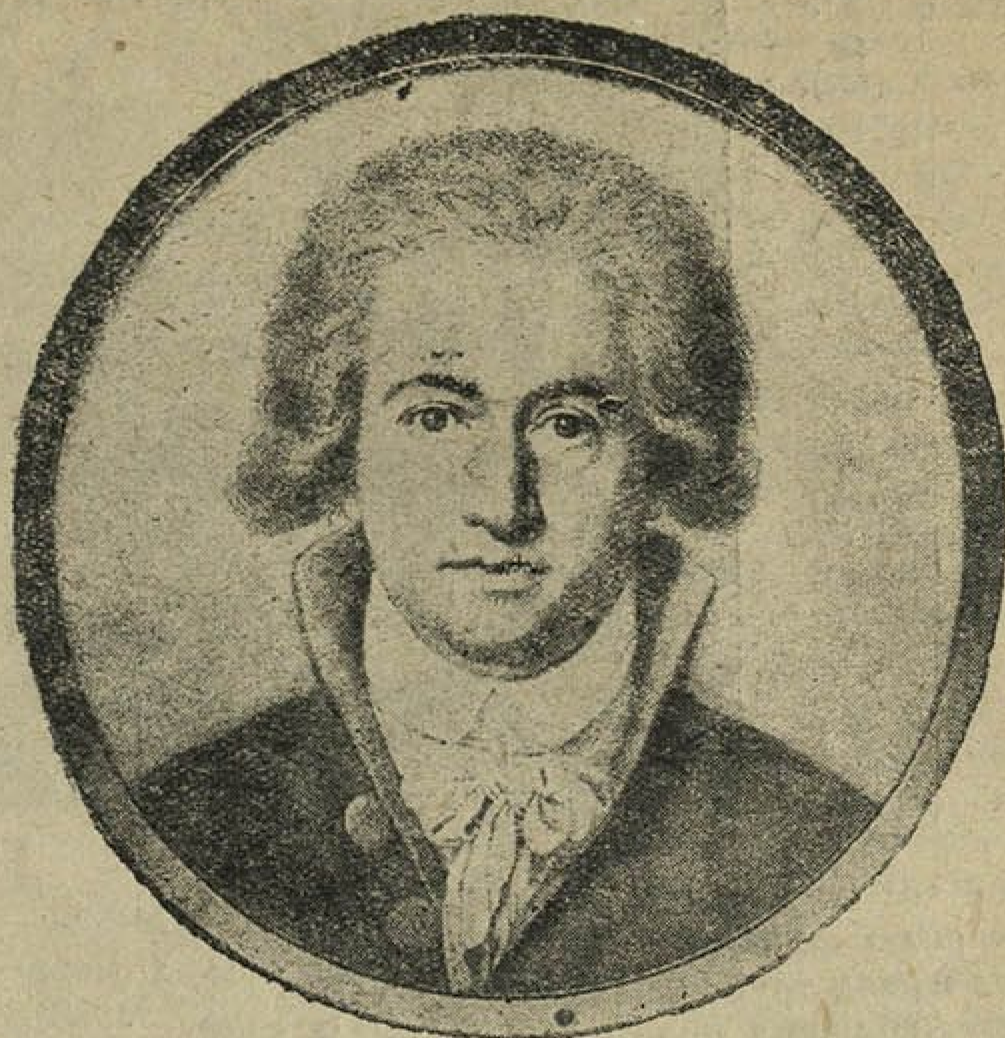
Спэктакль „Ботвін“—лепшы спэктакль у рэпэртуары Госета, разам з „Авечай крыніцай“ зьяўляюцца пакуль што лепшымі ў гэтым тэатры.



„Ботвін“. Сцэна з пастаноўкі.

ПРОФ. А. І. БАРЫЧЭЎСКІ.

Гётэ і тэатр



Эпоха, калі жыў і дзейнічаў Гётэ, была эпохай, калі ў выніку моцнага разьвіцьця продукцыйных сіл, фэўдальны лад, што затрымліваў гэтае разьвіцьцё, павінен быў пасьць, а вышэйшыя клясы фэўдальнага грамадзтва павінны былі ўступіць уладу наступаючай буржуазіі. Але поэт, стогадовы юбілей якога мы ў гэтым годзе сьвяткуем (радз. у 1749 г., памёр у 1832 г.), жыў у краіне, у якой гэты агульна-эўропэйскі процэс быў затрыманы вынікамі трыццацігадовай вайны, з якой Нямеччына выйшла экономічна зруйнаванай і політычна раздробленай на невялікія княжаствы і герцогствы. Дзеля гэтага нямецкая буржуазія была слабой, неаб'яднанай і, ня гледзячы на тое, што фэўадалізм быў яе ворагам, які затрымліваў яе разьвіцьцё, лёгка ішла на прымірэньне з ім.

Гэтая супярэчнасьць у палажэньні нямецкай буржуазіі абумовіла сабой поўную дваістасьць і ў дзейнасьці яе вялікага поэты, што жыў у атачэньні таго нямецкага філістэрства, у якім палохлівасьць, абмежаванасьць і бездапаможнасьць зьяўляліся асноўнымі рысамі.

Прадстаўнік узыходзячай клясы, хаця-ж і ва ўмовах вялікай адсталасьці, Гётэ быў чалавекам, які верыў у жыцьцё, у чалавека, у яго годнасьць, у вялікія пэрспэктывы чалавечай творчасьці.

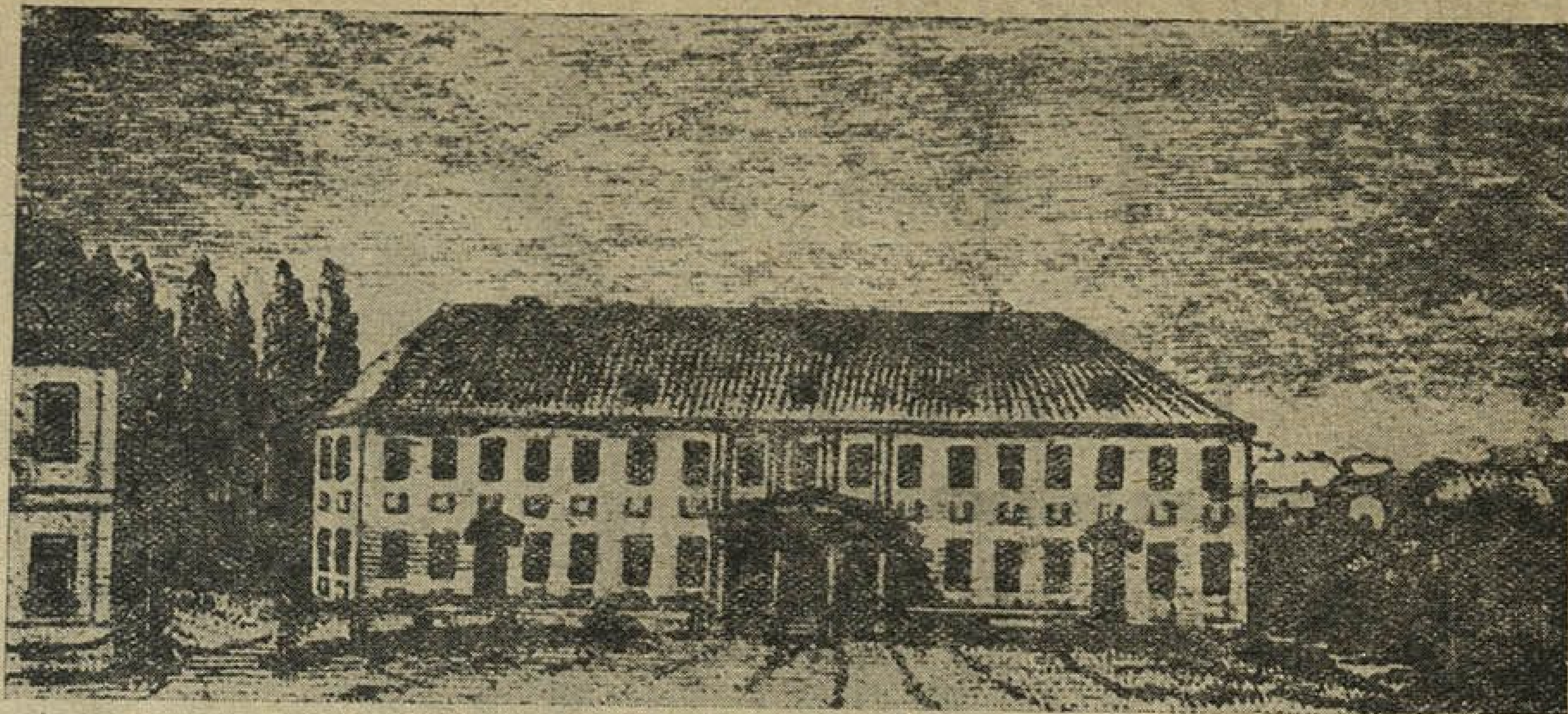
Падобна свайму Фаусту, Гётэ хацеў у сваім жыцьці пазнаць усё, чым жыло і жыве чалавецтва. Гётэ кахаў жыцьцё вялікім каханьнем, якое зьявілася крыніцай яго надзвычайна шырокіх інтарэсаў. Зразумела ён ня мог прайсьці і міма тэатру. Гэта мастацтва, якое ён лічыў мастацтвам сынтэтычным, у стварэньні якога ўдзельнічаюць усе іншыя мастацтвы, было яму, вялікаму сынтэтыку, асабліва прывабным. Гаворачы аднойчы аб тэатры, ён сказаў „Тут і поэзія, і малярства, і сьпевы, і музыка, і драматычнае мастацтва, і чаго толькі тут няма! І калі ў адзін і той-жа час на вас узьдзейнічаюць усе гэтыя мастацтвы, разам з прывабнасьцю юнацтва і характва, дык гэта сьвята, якога нельга параўнаць ні з якім іншым“ („Gespräche mit Eckermann“, 20 красавіка 1825 г.). Невыпадкова, што герой яго двух раманаў, Вільгельм Майстэр далучаецца да вандроўнага жыцьця акторскай трупы. Тэма роману дала Гётэ магчымасьць выкарыстаць свае дзіцячыя і юнацкія тэатральныя ўражаньні, апісаць жыцьцё тэатральных труп свайго часу і выразіць свае думкі аб драме, сцэне і афармленьні п'есы.

Дзіцячыя і юнацкія гады далі Гётэ нямала тэатральных уражаньняў, хаця сустрэцца з вялікімі зьявамі тэатральнага мастацтва яму ня прышлося. У дзяцінстве ён бачыў паказы марыонэтачнага тэатру. Ён і сам атрымаў у падарунак лялькавы тэатр. Гульня з гэтым тэатрам была ўлюбёнай гульнёй хлопчыка Гётэ. У раньнім юнацтве ён наведваў спэктаклі францускай трупы, якая іграла адзін час ва Франкфурце. Гэта дапамагло яму вывучыць францускую мову. У той-жа час ён прачытаў усяго Расіна і Мальера і значную частку твораў Корнэля. Апрача клясыкаў на таей-жа сцэне ён бачыў і расхваленую Лесінгам п'есу супрацоўніка клясыкаў Дідро „Айцец сям'і“. У студэнцкія гады сярод рознастайных мастацкіх і навуковых інтарэсаў Гётэ тэатр займаў ня малое месца. У сваіх раньніх поэтычных спробах ён карыстаўся драматычнай формай („Капрызы закаханага“, „Савінаватыя“). Але яго першы выдатны твор, напісаны ў форме гістарычнай хронікі „Гёц фон-Берліхінген“, які праславіў Гётэ, як аўтара, стварыўшага вобраз змагальніка, што сьмела падняўся супроць існуючага ладу, ня быў сцэнічным і карыстаўся посьпехам, на сцэне, асабліва ў Бэрлінскім тэатры дзеля сваіх чыста літаратурных якасьцяй. У вочавідку, ён пісаўся без разьліку на ўмовы сцэны і ніякія зробленыя потым для пастаноўкі п'есы ў Вэймары спробы, як самога Гётэ, так і яго сябра Шыльлера, выправіць твор у гэтых адносінах ня далі значных вынікаў: першы выдатны драматычны твор Гётэ так і застаўся мала прыстасаваны для яго ўцелясьненьня ў пляне тэатральнага мастацтва.

* * *

Калі 26-ці гадовы поэта па прапанове герцога Карла Аўгуста пасяліўся ў 1775 годзе ў Вэймары, там ня было тэатру: незадоўга да пераезду Гётэ існаваўшы там тэатр распаўся, у выніку вялікага пажару, які ахапіў і палацы і тэатральны будынак. У першыя гады свайго жыцьця ў Вэймары, у доме герцога ўстрайваліся аматарскія спэктаклі, у якіх апрача прыдворных часам удзельнічалі і паасобныя акторы профэсыяналы. Гётэ часта бываў арганізатарам гэтых спэктакляў. Ён пісаў для іх тэксты так званых singspiele—так называліся маленькія опэры вясёлага зьместу; іграў і сам (ролю Орэста ў сваёй драме „Іфігенія ў Таўрыдзе“ са славутай

Тэатр у Вэймары (паводле старадаўнай гравюры).



у той час актрысай Коронай Шрэтэр, якая выконвала ролю Эфігеніі). З 1783 г. па 1791 г. у Вэймары ігр𝑎ла трупа Бэльомо, якая ставіла, галоўным чынам, комічныя опэры і опэрэткі. З 1791 г., калі тэатральны будынак быў адбудаваны, Карл Аўгуст рашыў не аднаўляць кантракту з Бэльомо і арганізаваць сваю трупу. Дырэктарам тэатру быў прызначаны Гётэ. На вялікага поэту былі ўзложаны ня толькі абавязкі знаходзіць п'есы, рашаць пытаньні, зьвязаныя з іх сцэнічным афармленьнем, але і адшукваць актораў, заключаць з імі кантракты, уваходзіць ва ўсе гаспадарчыя дробязі.

Са ўласьцівай Гётэ стараннасьцю і здольнасьцю ўваходзіць ва ўсе дэталі, прыняўся ён за сваю справу. Ен аддаўся тэатру, захапіўся ім. Тэатральная культура самога Гётэ да пачатку яго дырэктарства вызначаецца добрымі ведамі францускай клясычнай драматургіі і некаторым непасрэдным знаёмствам з францускім тэатрам, захапленьнем Шэкспіра ў час студэнцтва ў Страсбургу, якое асабліва яскрава праявілася ў яго прамове аб Шэкспіры, сказанай на сходзе маладых пісьменнікаў, спачуваньнем Лесінгу і яго імкненьню стварыць тэатр, які задавальняў-бы запатрабаваньням узыходзячай буржуазіі. Да пэўнай ступені спачуваў Гётэ і яго абстрэлу Лесінгам сыстэмы францускай клясычнай драматургіі. Аднак-жа культ Шэкспіра і спачуваньне Лесінгу ня прывялі Гётэ да заняд-баньня Корнэля, Расіна, Вольтэра. Яго адмаўленьне францускай клясычнай драмы, у пэрыод першага знаёмства з Шэкспірам, якое мы бачылі ў яго прамове аб ангельскім драматургу, было вельмі каротка-тэрміновым. У гэтым сэнсе позыцыя Гётэ была дваістай. Гэтая дваістасьць цалкам абумоўлена клясавай прыродай Гётэ; яго прыналежнасьцю да буржуазіі, якая ў выніку слабага свайго разьвіцьця ўжывалася, асабліва ў сваіх верхніх пластох, да якіх належаў поэта, з фэўдальнымі элемэнтамі грамадзтва.

Што-ж прадстаўляў сабой той тэатр, дырэктарам якога стаў Гётэ?

Спынімся перш за ўсё на грамадзтве, высьвятляючы яго соцыяльны склад. Тэатр наведваўся перш за ўсё прыдворнымі і на іх былі разьлічаны спэктаклі: калі ў гэрцогскай сям'і здавалася што-небудзь што перашкаджала ёй прысутнічаць, спэктакль пераносіўся на іншы дзень. Горад Вэймар быў маленькім горадам, у якім уся адукаваная частка насельніцтва стаяла ў тых ці іншых адносінах да двара. Чыноўнікі, бюргэры і іх сем'і запаўнялі рэштку месц. Тэатр ажыўляўся, калі яго наведвалі студэнты унівэрсытэту з суседняй Іены, якія часта пехатой вандравалі ў Вэймар, каб пабываць у тэатры.

Наведвальнікаў свайго тэатру Гётэ ацэньваў жорстка. Думаецца, што насьмешлівая характарыстыка гледачоў, уклаздзеная ў вусны дырэктара ў фаўстаўскім „Пролёзе ў тэатры", адпавядае погляду самаго Гётэ на вэймарскіх наведвальнікаў. Гётэ разумеў, што тэатр, які быў яму даручаны,— быў тэатрам не для народу. У гутарцы з Экерманам ён сказаў аднойчы: „Чаму-б мне не пабудаваць тэатру для народу? Але тут, у Вэймары, у гэтай маленькай рэзыдэнцыі, дзе, як жартуючы гавораць, дзесяць тысяч поэтаў і некалькі жыхароў,—ці-ж можа быць гутарка аб народзе, і асабліва аб тэатры для народу". Абмежаванасьцю, філістэрствам вэймарскага гледача былі самым непасрэдным спосабам падрэзаны крыльлі творчаму гэнію Гётэ ў галіне тэатру.

Ф. Энгельс у сваёй кнізе „Людвіг Фэйербах", гаворачы аб Гэгеле, піша наступнае: „Гэгель, як Гётэ, быў у сваёй галіне сапраўдным Зеўсам-олімпійцам, але ні той, ні другі не маглі зусім вызваліцца ад духу нямецкага філістэрства". Абодвы былі, піша Ф. Энгельс, пры ўсёй сваёй геніяльнасьці значнымі філістэрамі.

І ў тэатры Гётэ, як яго кіраўнік, хаця-ж і глядзеў на гледачоў з пагардай, насьмешліва, то жорстка, але ў той-жа час, не перамогшы філістэрскага ў сабе, задавальняўся і сам многім з таго, што падабалася яго наведвальніку бюргеру, які дапасаваўся да фэўдальных умоў краіны.

У выніку нязначнага кола гледачоў, прыходзілася ўвесь час абнаўляць рэпэртуар, ставіць новыя п'есы. Усяго за 26 гадоў дырэктарства Гётэ было пастаўлена каля 600 п'ес, уключаючы ў гэтую лічбу 135 опэр і опэрэтак*). Асновай драматычнага рэпэртуару зьяўляліся перакладныя п'есы Шэкспіра

*) Заслуга Гётэ ў галіне опэры ў тым, што ён, забараніўшы пець опэры на замежных мовах, організаваў пераклады іх на нямецкую мову і перапрацоўку ўсіх раней зробленых перакладаў. Гэтыя партытуры з Вэймару распаўсюдзіліся па ўсёй Нямеччыне. Характарна для Гётэ, як поэта, што і ў галіне опэры ён зьвярнуў увагу на яе моўны бок.

і французскіх клясыкаў, таксама орыгінальныя нямецкія п‘есы популярных у той час аўтароў буржуазных комэдый: Іфлянда, Коцэбу і інш. У іх п‘есах панаваў акружаны спачуваньнем нямецкі бюргэр, нярэдка асьмейваліся слабыя бакі фэўадала. Гэтыя комэдыі ніколі ня ўздымаліся. Ад іншых нямецкіх тэатраў Ваймарскі тэатр адрозьніваўся—і стаяў значна вышэй іх тым, што ў ім шмат ігралі Шыльлера і Гётэ, пад непасрэдным кіраўніцтвам саміх аўтараў. Ня толькі Гётэ, але і Шыльлер, які жыў у суседняй Іене, а потым і ў самым Ваймары пісаў, прыцягнуты сваім сябром, для ваймарскага тэатру. Шуканьні п‘ес былі прадметам бязупынных клапот дырэктара. „Я не ганяўся,“—сказаў Гётэ, успамінаючы ў старасьці сваю тэатральную дзейнасьць,—„за багатымі дэкорацыямі і бліскучымі вопраткамі, а за добрымі п‘есамі. Усе віды ад трагедыі да фарсу былі прыгодны для мяне; але каб быць пастаўленай, п‘еса павінна была заключаць у сабе пэўныя дадатныя якасьці. Яна магла быць вялікай, сільнай, вясёлай, грацыознай, але абавязкова павінна была быць творам здаровым і ўключаючым у сабе некаторае зярнё. Усё хваравітае, хілае, сьлязьлівае і сантымэнтальнае, а раўно ўсё страшэннае, жудаснае і варожае добрым звычаям было выключана раз на заўсёды: я баяўся сапсаваць гэтым і актораў і гледачоў“. Некаторыя п‘есы Гётэ сам пераклаў з французскай мовы для свайго тэатру.

Яшчэ больш клопату давала яму задача падбору артыстаў. Матэрыяльныя сродкі не давалі магчымасьці запрашаць актораў, якія мелі высокую кваліфікацыю. Запрасіўшы ў свой тэатр таго ці іншага актора, Гётэ думаў перш за ўсё аб узьняцьці яго агульнай культуры.

Гётэ часта трымаўся дыктатарам, як у адносінах да гледача, так і ў адносінах да артыстаў. Ад апошніх ён патрабаваў, каб яны былі людзьмі, годнымі займацца мастацтвам. Да адчыненьня тэатру, да першага спэктаклю ён напісаў пролёг, у якім, маючы на ўвазе актораў, падкрэсьліваў, што мэта спэктаклю—стварыць ансамбль, дзе кожны з удзельнікаў будзе думаць не аб тым, каб упрыгожыць сваё чало вянком, але аб тым, каб служыць цэламу. Калі адзін артысты адмовіўся выконваць другарадную ролю, Гётэ аб‘явіў, што сыграе яе сам. Калі актор пераканаўся, што Гётэ выканае сваё рашэньне на справе, гэта зрабіла адпаведнае ўражаньне.

Яшчэ большыя патрабаваньні прад‘яўляў ён да самаго сябе. Заўсёды бываючы на рэпэтыцыях, ён імкнуўся ніколі не прапускаць і спэктакляў. Аб кожнай п‘есе ён гутарыў ня толькі з колектывам, але і з кожным акторам у паасобку. „Хто хоча падрыхтаваць актора,—сказаў аднойчы Гётэ—павінен запасьціся бязьмежнай цярплівасьцю“. Ён даваў тлумачэньні п‘есы і кожнай ролі ў ёй. Паняцьце аб ім, як аб крытыку п‘ес можа даць тлумачэньне „Гамлета“ Шэксьпіра, уведзенае ім у роман „Вучнёўскія гады Вільгельма Мейстера“. „Шэксьпір хацеў паказаць вялікую справу, ускладзеную на душу, якой гэта не па сілам. І гэты самы сэнс прасякае ўсю п‘есу. Дуб пасаджаны тут ў дарагую вазу, у якой належала-б расьці толькі мілым красачкам; корні дуба распаўсюджваюцца ва ўсе бакі—і ваза разьбіваецца“. Гётаўскае разуменьне вобразу дацкага прынцу было ў далейшым пакладзена ў аснову традыцыйнай трактоўкі „Гамлета“ буржуазным тэатрам на працягу ўсяго XIX і пачатку XX стагодзьдзя.

Улюбёнымі драматычнымі пісьменьнікамі Гётэ былі Шэксьпір і Мольер. Але апошняга ня глядзячы на тое, што Гётэ некалькі разоў перачытваў яго творы і зьдзіўляўся яму,—на сцэне Ваймарскага тэатру ставілі вельмі рэдка (толькі 2 п‘есы). Прычынай магла быць адсутнасьць добрых перакладаў. Вялізарнае значэньне меў для тэатру Шыльлер. Яго п‘есы ставіліся шмат часьцей, чым п‘есы Гётэ. За час дырэктарства Гётэ яго ўласныя п‘есы былі выкананы 238 разоў, у сярэднім—9 спэктакляў у год. П‘есы Шыльлера вытрымалі 367 спэктакляў. Гётэ ставіў сябе, як пісьменьніка для сцэны, непараўнальна ніжэй Шыльлера. Ён, па ўласным словам, любіў даваць складаную матывіроўку дзеяньням сваіх пэрсонажаў. Гэтая складаная мотывіроўка знаходзіла сабе выражэньне ў частых і вялікіх лірычных монолёгах і падрабязна распрацаваных сытуацыях, дзе знадворнае дзеяньне часам зусім спыняецца. Аўтар вялікай працы аб Гётэ А. Бальшоўскі, гаворачы аб „Торквато Тассо“, піша: „Пры чытаньні прыгожасьць розных дэталяў настолькі захапляе нас, што мы зусім забываемся аб агульным разьвіцьці цэлага“... У тэатры-ж, наадварот, нас прыводзіць у нецярп-



Сцэна з „Іфігеніі ў Таўрыдзе“.

Ліваснь тое, што паасобныя сцэны ніколькі ня рухаюць уперад агульнага ходу п'есы. Адносна „Іфігеніі ў Таўрыдзе“ сам Гётэ сказаў: „П'еса цяжкая для выконваньня. Яна багата ўнутраным жыцьцём, але бедна знадворным. Патрабуецца, каб унутранае жыцьцё было высунута на першы плян. Вялізарнае месца і значэньне лірычных монолёгаў у Гётэ патрабавала ад артыста вялікай поэтычнай культуры. Монолёгі, свайго роду лірычныя рапсоды, іграюць у п'есах Гётэ настолькі-ж важную ролю, як арыі ў опэры, да якой яго п'есы і набліжаюцца сваёй выходзячай за межы дзеяньня моўнай музыкай. Для іх патрэбна была дэклямацыя, якая магла-б конкураваць з пеяньнем.

Вось чаму Гётэ асаблівую ўвагу зьвяртаў на дэкламацыйны бок драматычнага спэктаклю. Асабліва абураўся ён, калі актор гаварыў так, што яго голас ляцеў не да слухача, ці высказваў прамову, комкаючы яе, праглынаючы словы, вымаўляючы іх нявыразна. Гётэ думаў—перш за ўсё аб тым, каб са сцэны прыгожа і выразна гучэла поэтычная мова. Іменна ў гэтых адносінах ваймарскі тэатр дзякуючы Гётэ перавысіў па агульнаму прызнаньню ўсе іншыя нямецкія тэатры таго часу. Асаблівую ўвагу зьвяртаў поэта на ўменьне актора чытаць ямбічныя вершы, робячы лёгкія паўзы між радкамі і ў той-жа час не парушаючы агульнага дэклямацыйнага руху мовы.

У Вучнёўскіх гадох Вільгельма Мейстера“ Гётэ выказвае наступныя думкі (прыводзіцца, як вынік спрэчак пэрсонажаў у іх гуртку на гэту тэму): „У романе трэба пераважна паказваць настроі людзей і здарэньні, у драме—характары і дзеі. Роман павінен разьвівацца павольна, настроі, думкі галоўнай фігуры павінны ва ўсякім разе, тым ці іншым спосабам, затрымліваць рух цэлага да разьвязкі. Драма павінна сьпяшыць і характар галоўнага пэрсонажу павінен імкнуцца да разьвязкі, сустракаючы затрымкі перашкоды на сваім шляху“ (кніга V, глава 7).

Драматургічная творчасьць самога Гётэ, з яе разгортваньнем настрояў дзеючых асоб далёка не адпавядала гэтаму канону. Дзеля гэтага ён, як дырэктар, больш апіраўся на драматургію Шыльлера, ніж на сваю ўласную. Ён аддаў Шыльлеру аблюбаваны ім сюжэт аб Вільгельме Тэлю, садзейнічаў яму і часта падганяў яго, але і спрачаўся з ім.

Соцыялёгічны эквівалент гэтых спрэчак трэба шукаць у прыналежнасьці гэтых двух поэтаў да двух розных пластоў буржуазіі. Шыльлер—дробнабуржуазны пісьменьнік, у творчасьці якога моцна адчуваўся струмень мэлёдраматычнага стылю Sturm und Drang'a. Моралістычны ідэалізм — выточны пункт яго творчага мэтоду, як і шмат каго іншых выдатных прадстаўнікоў дробнай буржуазіі (Гюго—у Францыі, Дыкенс—у Ангельшчыне, Дастаеўскі—у Расіі). Гётэ, наадварот, належаў да больш моцнай часткі буржуазіі, якая, хаця і дапасоўвалася ў выніку да існуючага ладу, але глядзела на сьвет больш спакойна, больш упэўнена, ведаючы, што так ці інакш яна ідзе да ўлады. У гэтым—крыніца гётэўскага рэалізму, яго пачуцьця да рэчаіснасьці, яго пачуцьця меры. Усё гіпэрболічнае, усякая мэлёдраматыка, ад якой Шыльлер не пазбавіўся нават і ў пазьнейшай творчасьці, была агіднай яго сябру.

З усялякай рыторыкай, гіпэрболізмам, неўстрыманасьцю Гётэ вёў барацьбу і ў акторскай трупе. Ён патрабаваў ад актора ўменьня ўладаць сабой і захаваньня пачуцьця меры. Зьвяртаючыся да партнёра, актор не павінен адварочвацца ад глядзельнай залі, не павінен станавіцца да гледача сьпіной, як гэта часта рабілі нямецкія акторы таго часу. Увага актора павінна быць, па думцы Гётэ, падзелена між двумя об'ектамі—сваім партнёрам і гледачом. Задача тэатру, па словах Гётэ, пераймаць жыцьцё, а не даваць копіі трывіяльнай рэчаіснасьці.

У выніку шэрагу сутычак з Карлам Аўгустам, якім поэта надаваў прынцыповы характар і не знайшоўшы падтрыманьня з боку герцога, Гётэ ў выглядзе протэсту ад'яжджае, не чакаючы спэктаклю, у Іену, а герцог пасылае яму наступную пісульку: „З дайшоўшых да мяне чутак, я пераканаўся, што патаемны саветнік Гётэ жадае быць зьнят з пасады дырэктара тэатру, дзеля гэтага і здымаю яго. Карл Аўгуст“. Так аддзякваў герцог поэту за 26 гадоў упартай працы.

Тэатру Гётэ з гэтага часу амаль не наведваў. Ён тлумачыў гэта тым, што прызвычаіўся мець да яго практычныя адносіны, а не чыста сузіральныя. Яму было-б цяжка бачыць у тэатры недахопы без магчымасьці іх выправіць. Ня гледзячы на свой адыход ад тэатру, калі ў 1825 г. згарэў тэатральны будынак, у якім Гётэ правёў столькі гадоў і дзе згарэла ўся набытая, у гады яго дырэктарства, мастацкая маёмасьць, Гётэ настолькі ўсхваляваўся, што палічыў разумным ня бачыць малюнку руйнаваньня і не ўставаць з пасьцелі: яму было ўжо 77 год.

Хутка пасьля гэтага пажару Гётэ па ўласнай ініцыятыве распрацоўвае падрабязны плян новага тэатру і падае яго герцогу. Яго плян быў у пачатку прыняты, але хутка пад уплывам прыдворнай партыі адхілены. Гэта было апошняе зьвязанае з тэатрам засмучэньне старога. Даведаўшыся аб гэтым, Гётэ ў адпаведнасьць з француcкай пагаворкай—faire bonne mine a mauvais jeu сказаў:

„Мне гэта ўсё роўна. Новы тэатр ўрэшце толькі новы касьцёр, які раней ці пазьней згарыць у выніку таго ці іншага выпадку“.

* * *

Тэатральная дзейнасьць Гётэ, як мы бачым, мела няпрыемны для яго канец. Але калі знадворная няўдача наведала яго ў канцы, дык унутраную няўдачу сваіх намаганьняў і працы ён павінен быў адчуваць на працягу ўсіх 26 год. Гэні вялізарнага размаху, ён быў у сваёй дзейнасьці зьвязаны з маленькім провінцыяльным горадам, з акторскім колектывам, непадрыхтаваным наогул, а тым больш для сцэнічнага ўцелясьненьня мастацкіх замыслаў поэты. Нявольна ўспамінаецца тое, што сказаў Ф. Энгельс аб тым, як адчуваў сябе Гётэ наогул ва ўмовах нямецкай рэчаіснасьці. Гэта зусім можа быць дапасавана і да тэатру: „Яго тэмпэрамэнт, яго сіла, усе яго ўнутраныя кірункі штурхалі яго да практычнага жыцьця, а практычнае жыцьцё, якое яго акружала, было ўбогім. Перад гэтай дылемай—існаваць у жыцьцёвым асяродзьдзі, якое ён павінен быў ненавідзець, а ўсё-ж быць прыкаваным да яго, як да адзінага, у якім ён мог дзейнічаць,—перад гэтай дылемай Гётэ знаходзіўся увесь час“.

Усё, што мы ведаем аб тэатральнай дзейнасьці Гётэ, зьяўляецца яскравай ілюстрацыяй да таго, што сказаў аб ім Ф. Энгельс.

Жаданьне Гётэ стварыць тэатр вялікага стылю не магло быць выканана. І гэта залежыла не ад

памерау яго драматургічнага ці тэатральнага таленту, а ад агульных умоў нямецкай рэчаіснасьці. У адсталай краіне, якая цягнулася за больш перадавымі краінамі Эўропы, Францыяй і Англіяй, трусьліва паглядваючы на тое, што робіцца ў яе бліжэйшага суседа, гатовая застанавіцца і адстаць ад агульнага гістарычнага руху, не магло быць створана тэатральнае мастацтва такога размаху, як у Гішпаніі і Англіі XVI—XVII стагодз., у Франціі XVII—XVIII, а менаніта аб гэтым марылі і Гётэ і Шыльлер. У сапраўднасьці створаны імі тэатр быў электрычным тэатрам, які культаваў традыцыі францускага і ангельскага тэатраў. У Гётэ, менш лёгкадумнага чым Шыльлер, гэтыя мары былі падточаны чырвяточнай сумленьня ці, дакладней, думкай, што геніяльная поэтычная творчасьць наогул бадай ці можа атрымаць адэкватнае ўцелясьненьне на падмостках тэатру. Так ён ацэньваў Шэкспіра, які пяройдзе, па яго думцы, у далёкую будучыню, як поэт, а не як драматург, што пісаў для тэатру. Таксама думаў ён і аб сваіх лепшых п'есах спадзяючыся, што яны будуць жыць для чытачоў, а не для гледачоў. Так было па сутнасьці і ў яго час. Ён пісаў часам п'есы больш тэатральныя, думаючы аб цікавай інтрызе, яскравых драматычных сытуацыях, пісаў п'есы, у якіх імкнуўся асьмеяць зьявы, так ці іначай зьвязаныя з вялікай францускай рэволюцыяй. („Вялікі Кофта", „Абураныя", „Грамадзянін-генэрал"). Гэтыя п'есы не пераўжылі поэты, не павялічылі, а хутчэй зьменшылі яго славу. Яго славу складалі і складаюць тыя п'есы („Эгмонт", „Іфігенія ў Таўрыдзе", „Торквато Тассо", далучым да іх і „Фауста"), у якіх знадворны драматызм адсунуты на другі плян, тым багатым і глыбокім філёзофскім зьместам, які быў нудным для ваймарскага філістэра, што наведваў тэатр, непасільным для ваймарскага актора, спрэчным у сэнсе яго рэалізацыі на сцэне. Сувязь яго лепшых п'ес з тэатрам зьяўляецца досыць слабай. Адносна „Фауста", гэта ўсім відавочна. Але тое самае трэба сказаць і аб „Гэцу" і аб „Іфігеніі" і аб „Тассо".

Адкідваючы шыльлераўскую драматыку з яе дробна-буржуазным маралізмам, рыторыкай, знадворнай эфэктыўнасьцю, мэлёдраматычнай гіпэрболічнасьцю, Гётэ не аўладаў і драматызмам жывой дзеі і рэальнай барацьбы, уходзячы ў сьвет псыхолёгічных ніансаў, складаных мотывіровак, тонкіх лірычных мэлёдый, у якіх гучаць то фаўстаўскае гняценьне па жывому творчаму жыцьцю, то мэфістофэлеўская насьмешка над рэчаіснасьцю, то прыкланеньне перад сьветам жаданьня прымірыць непрымірымае, знайсьці, перамогшы супярэчнасьці жыцьця, пажаданы спакой.

Мацнеючы консэрватызм Гётэ, консэрватызм нямецкай буржуазіі, якая баялася разгортваючайся за Рэйнам рэволюцыйнай барацьбы і апускала зброю перад фэўадалізмам, абумовіў адыход поэты ад таго драматызму, без якога ня можа існаваць тэатр. Гэта была зьява больш глыбокая і больш важная, чым адстаўка, падпісаная герцагам, і гэтай зьявай была абумоўлена ўнутраная няўдача гэтага „найвялікшага з немцаў" (Энгельс) у яго спробе стварыць нацыянальны тэатр, які зьявіўся-б новай ступеньню сусьветнага сцэнічнага мастацтва.

Права на такі тэатр нямецкая буржуазія ў той час сабе яшчэ не зарабіла. І самы геніяльны не поэта ня мог ёй у гэтым дапамагчы.

БЭНЭДЫКТ НОРД

ОПЭРА „КАРМЭН"

да пастаноўкі ў беларускай дзяржаўнай студыі опэры і балета

Калі рэжысэр гаворыць аб пастаноўцы опэры, трэба было-б пачаць з аўтара музыкі, але я пачну з Мэрымэ—аўтара аповесьці „Кармэн", якая зьявілася адпраўным пунктам для Бізэ пры стварэньні ім опэры. Хоць павінен агаварыцца,—аповесьць „Кармэн" і лібрэта опэры „Кармэн" досыць разнастайны.

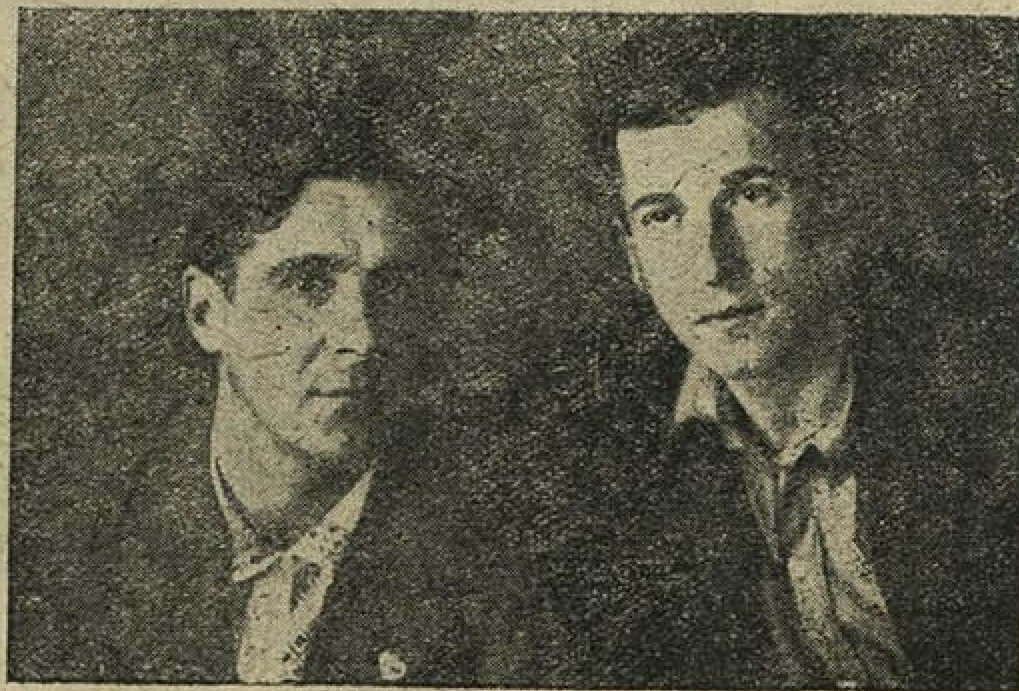
Проспэр Мэрымэ зьявіўся на літаратурнай арэне пасьля вялікай францускай рэволюцыі і пасьля шквалаў наполеонаўскіх войнаў. Пара „Сьлязьлівай комэдыі" і ўзьнятай ілжэклясычнай трагедыі даўно прайшла. Француская рэволюцыя прынесла сьвежы струмень жыцьця ў затхлыя храмы фэодальнай літаратуры і тэатры. Падалі ўстоі літаратурнай умоўнасьці і тэатральных канонаў (адзінства часу, месца і дзеяньня). Літаратура і тэатр гэтага новага жыцьця характарызуюцца шуканьнем новых форм, новых сюжэтаў, часамі фантастычных.

З прычыны таго, што буйная буржуазія заўладала дасягненьнямі рэволюцыі, з прычыны таго, што на зьмену гэроя рэволюцыі і наполеонаўскіх войнаў на сцэну выступіў банкір, крамнік і рантье, францускі романтызм адышоў ад адлюстраваньня сапраўднага жыцьця, шукаючы тэмы, сюжэты, фарбу і фактуру ў іншых краінах, у іншых далёкіх эпохах.

Дробна-буржуазная моладзь адчувала сябе лішняй у абстаноўцы панаваньня фінансавай олігархіі і ўзмацненнай палітычнай рэакцыі.

Надыходзіла пара крывадушнай эксплёатацыі і цьмянага жыцьця аптовых магазынаў. У такой абстаноўцы зьявіўся Мэрымэ. Пасьля раду невялікіх, але ўдалых твораў, Мэрымэ выступае са сваёй выдатнай трагэдыяй, „Жакерыяй", дзе ўскрывае раньнюю (XIV стагодзьдзя) сялянскую рэволюцыю. Ня гледзячы на тое, што сюжэт узят з даволі далёкай эпохі, як гэта было ўласьціва романтызму, Мэрымэ ўскрывае гэту рэволюцыю захапляючым рэалізмам.

Рэалізм „Жакерыі" натолькі выразны, што аўтару ўдалося да некаторай ступені праўдзіва асьвятліць тыя клясавыя зьявы, якія выклікалі і дапамагалі сялянскай рэволюцыі.



Рэжысэр Б. Норд і мастак Л. Зусман.

Трэба дадаць, што Праспэр Мэрымэ быў з дзяцінства атэістым і ўсе яго рэчы з непаўторнай вастратой узрываюць асновы царквы, якую ён ненавідзеў.

Такім зьяўляецца аўтар „Кармэн"—аповесьці аб работніцы—цыганцы і салдаце Хосэ.

„Кармэн" тыпова для Мэрымэ. Тут асабліва выразна выступае, уласьцівы романтызму ўход ад сапраўднай рачаіснасьці. Адчуваецца, што аўтар мог-бы сказаць куды больш аб жыцьці, чым гаворыць аб ім, замыкаючыся ў вузкія рамкі каханьня і зайздрасьці. Таму, чытаючы „Кармэн" міжвольна ўспрымаеш з ёй увесь комплекс творчасьці Мэрымэ і ўяўляеш нават тыя ці іншыя падзеі ў „Кармэн", паложаньні і вобразы з тэатру „Клары Газуль" ці з „Жакерыі".

Вось на такі сюжэт была напісана і опэра „Кармэн" францускім композытарам Жоржам Бізэ. Бізэ ўклаў у „Кармэн" усю сілу сваёй яркай, вострай і выключна арыгінальнай здольнасьці. У гэтай опэры, з патрасаючым рэалізмам, у яркіх адценьнях, композытар перадае праўду аб каханьні.

Стараючыся як і Мэрымэ, быць „об'ектыўным", Бізэ ўсё-ж у рамках сваёй тэмы (каханьня), знаходзіў мноства музычных характарыстык і фарбаў гэтай тэмы. Музыка Бізэ па рознаму ўскрывае стыхію простай непасрэднасьці натуры Кармэнсыты (каханьне без забабонаў) ёй супроцьстаўляецца блакітная Мікаэла (каханьне сантымэнтальнае „па закону"), слабадушны салдат Хосэ, які маятнікам хістаецца паміж двума лініямі—Мікаэлы і Кармэн (каханьне—пакуты) і ўрэшце ўзаемаадносіны Эскамільё Кармэн (каханьне—шчасьце).

Уся асноўная лінія сюжэту знайшла сабе ў Бізэ эквівалентнае музычнае выражэньне. Ярка, востра Бізэ будуе музычныя тэмы—лініі, сплятае іх і вядзе да ідэалёгічнага завяршэньня.

Калі дадаць да гэтага цікавы і багаты, музычна востра-расчынены быт, які акружае тэму, ясна становіцца, што мы маем справу з закончаным бліскучым клясычным творам.

Опэра зьявілася на сцэне ў Парыжы ў 1875 годзе і мела шумны... правал.

?!

Зразумела:

Толькі нядаўна Т'ер задушыў Парыскую комуну. Напалоханая буржуазія кінулася ў абдымкі рэакцыі. Буржуазная грамада была накіравана простай жыцьцёвай праўдай опэры „Кармэн", тым больш, што на сцэне дзейнічалі нявысокапастаўленыя гэроі, а работніцы цыгарнай фабрыкі, салдаты, простанародзьдзе. Музыка была ня ўзвышана-салонная, а простая, народная, масавая.

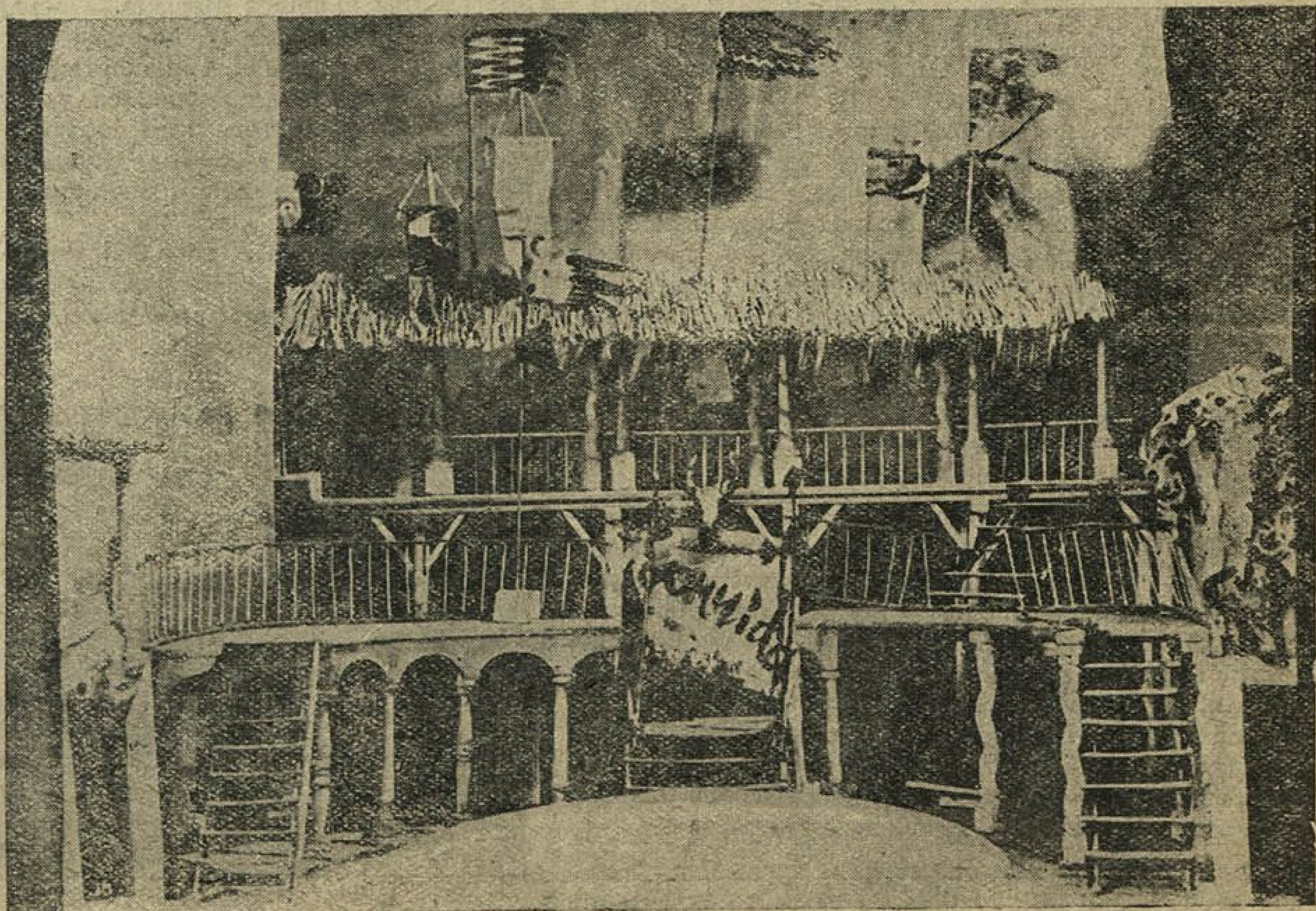
Падняліся сьвістаскокі.—„Бульвар, куплеты, пагроза моралі!"—пішчэла буржуа—банкір і крамнік.

Опэра праваліласе і аўтар яе памёр, пасьля трох месяцаў не дачакаўшыся прызнаньня.

З музычнай спадчыны „Кармэн" адна з найбольш блізкіх нам па сваёй пабудове, па сваёй зразумеласьці опэр. Жыцьцёрадаснасьць, жыцьцёсьцьвярджэньне, рэалізм, популярнасьць музычнай пабудовы, дэмократычнасьць тэмы і яе вырашэньне—гэта тыя дадатныя бакі ў клясычным творы, якія мы ня можам не цаніць.

* * *

Музыка лічыцца найбольш обстрактным мастацтвам і здавалася-б што ў опэры лягчэй за ўсё могуць быць перароблкі тэксту і сюжэту. На самай справе гэта ня так. У опэры музыка надзвычайна конкрэтна. Яна ня толькі зьвязана са зьместам тэмы, яна часта зьліваецца з усімі рухамі сюжэту і фабулы. Іменна сюды больш за ўсё падыходзіць прыказка: „Што напісана пяром, таго ня высяч



„Кармэн" Макет опэры



Г. Бізэ аўтар музыкі. „Кармэн“

тапаром“. Таму ўсякая спроба мэханічна „абсучасіць“ лібрэта „Кармэн“ павінна абавязкова прывесьці да фальшы і кончыцца крахам.

Гэта „лявацкі“ загіб у падыходзе да музычнай клясыкі. Ёсьць іншы шлях, шлях ускрыцьця соцыяльнага асяродзьдзя, клясавых сіл і іх барацьбы, якая часта зацямняецца клясыкамі. Такім чынам, застаючыся ў межах дадзенага клясычнага твору, узорваючы яго спэцыфіку, мы па новаму, па нашаму асьвятляем усе падзеі, якія падаюцца ў творы.

„Кармэн“ Бізэ ня мае ні паглыбленых соцыяльных характарыстык, ні гісторычных эпізодаў. „Выпадкі“ з Кармэнсытай не даведзены ні Мэрымэ, ні Бізэ да соцыяльных абагульненьняў. Нават бытавыя малюнкі зьяўляюцца толькі службовым фонам „коларытам“ эпохі, як піша аб гэтым сам Мэрымэ. Гэта не магло нас здаволіць.

Таму ў першую чаргу ў процэсе ўсёй работы над опэрай, мы імкнуліся знайсьці тыя соцыяльныя формы, тыя прычыны, якія выклікалі да жыцьця прыватныя „гутаркі“—гісторыю „Кармэн“—Хосэ, Мікаэла—Эскамільё. Мы знайшлі, як нам здаецца, асяродзьдзе, якое нарадзіла гэтых людзей і іх узаемаадносіны. І калі нам не хапала матар‘ялу ў самой „Кармэн“, мы зварочваліся да іншых твораў Мэрымэ, мы зварочваліся да гісторыі. Так у опэру ўведзены мною манахі (ці-ж можа быць Гішпанія XIX стагодзьдзя без манахаў), якія адсутнічалі ў Бізэ. Усім вядома, колькі жабракоў, галодных, нездаволеных брадзяг нарадзіла Эўропа і ў асаблівасьці Гішпанія пасьля наполеонаўскіх войнаў.

Бізэ ўсё гэта пакінуў у баку, ён даў толькі коларыт эпохі, ня даўшы сутнасьці. Мы выкінулі контрабандыстых і замест іх у нас у опэры дзейнічаюць нездаволеныя адшчапенцы. Мы паказваем „дно“ Гішпаніі, якое знаходзіцца ў конфлікце з каралём, монахамі і гандлярамі. Ліляс-Пасьця і яго банда, куды папала Кармэнсыта, ідзе ў горы, каб далей ад закону „будаваць свой дом“, сваё жыцьцё.

З імі зьвязаны Кармэнсыта і Эскамільё. Супроць іх дзейнічаюць Мікаэла, Цуніга, монах і закон. Салдат, слабадушны „мешчанін“ Хосэ, выпадкова папаўшыся ў асяродзьдзе, Кармэн павінен быць выціснуты адтуль, як чужая асоба. Хосэ ўвесь у сыстэме караля, спакойнага жыцьця, спакойнай нарачонай і сваёй вясковай царквы. Адсюль барацьба паміж яго зайздрасьцю і сьветаразуменьнем. Адсюль яго зайздрасьць і пакута.

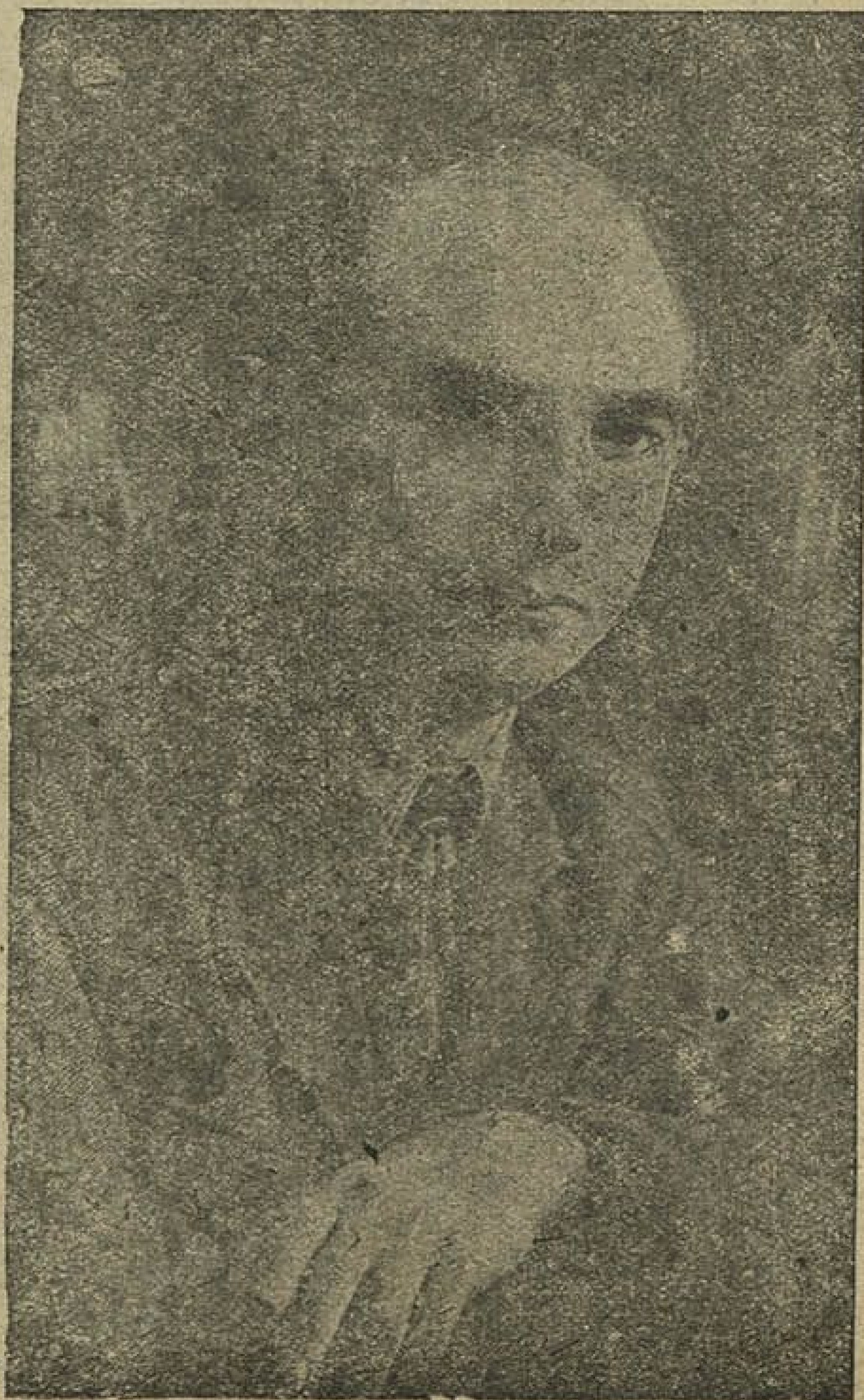
Зразумела, сёньня даволі цяжка будаваць рэч, якая вельмі вузка трактуе каханьне. Мы ішлі вобмацкам, але лічым, што няма каханьня „наогул“, няма асобных законаў каханьня. Біолёгія і фізіолёгія—падпарадкаваны соцыяльным законам. Шолом-Алейхем сказаў: „Каханьне з пасагам і каханьне без пасагу гэта дзьве вялікія розьніцы“. Дык вось мы шукалі, з якім соцыяльным пасагам прышлі пэрсанажы „Кармэн“ да каханьня.

Самае галоўнае, што нам хацелася ўскрыць у „Кармэн“—гэта яе жыцьцёсьцьвярджэньне.

Нічога звыш, ніякай містычнай нямінучасьці—моцнае, буйнае радаснае жыцьцё на зямлі. Маса, натоўп, простыя „гэроі“ і іх пачуцьці, радасьць сьцьвярджэньня—вось што зьяўляецца асноўнай тэмай спэктаклю.

Трэба даць гледачу добрую порцыю эмоцыянальнай зарадкі. Простай, бадзёрай радасьці. У гэтым локальная задача спэктаклю „Кармэн“.

Спэктакль будуецца ў пляне відовішча плошчы, дзе, ня гледзячы на сапраўднасьць ігры, адсутнічае псыхолёгічная перагрузка і натуралістычны бытавізм. Усе элемэнты спэктаклю падпарадкаваны галоўнай тэме „радасьць, сьцьвярджэньне натоўпу“—адсюль відовішча і нават карнаваньне спэктаклю. Адсюль асноўным месцам дзеяньня зьяўляецца гарадзкая плошча, на якую нібы прыехалі актёры граць спэктакль „Кармэн“.



Дырэктар студыі опэры і балету І. Гітгарц

Я і мастак Зусман, які афармлялі „Кармэн“, ня імкнуліся падражаць эпосе. Рэстаўрацыя і стылізацыя мас нас ня цікавіла. Мы хочам наблізіць Гішпанію да Грузіі, Крыму, Украіны, Беларусі. Гэта ня ёсьць нацыянальная нівіліроўка. Не. Але мы шукалі ня тое, што адрозьнівае, а тое, што збліжае ў нацыянальнай форме, у нацыянальным мастацтве.

Нам хочацца, каб наша „Кармэн“ была аднолькава блізкай найбольш шырокаму контынгенту савецкага гледача. Адсюль „народнасьць“ скокаў і рухаў, над якімі працуе Леў Крамарэўскі. Адсюль популярнасьць у лепшым выпадку гэтага слова музычнай, сцэнічнай, мастацкай і балетнай перадачы.

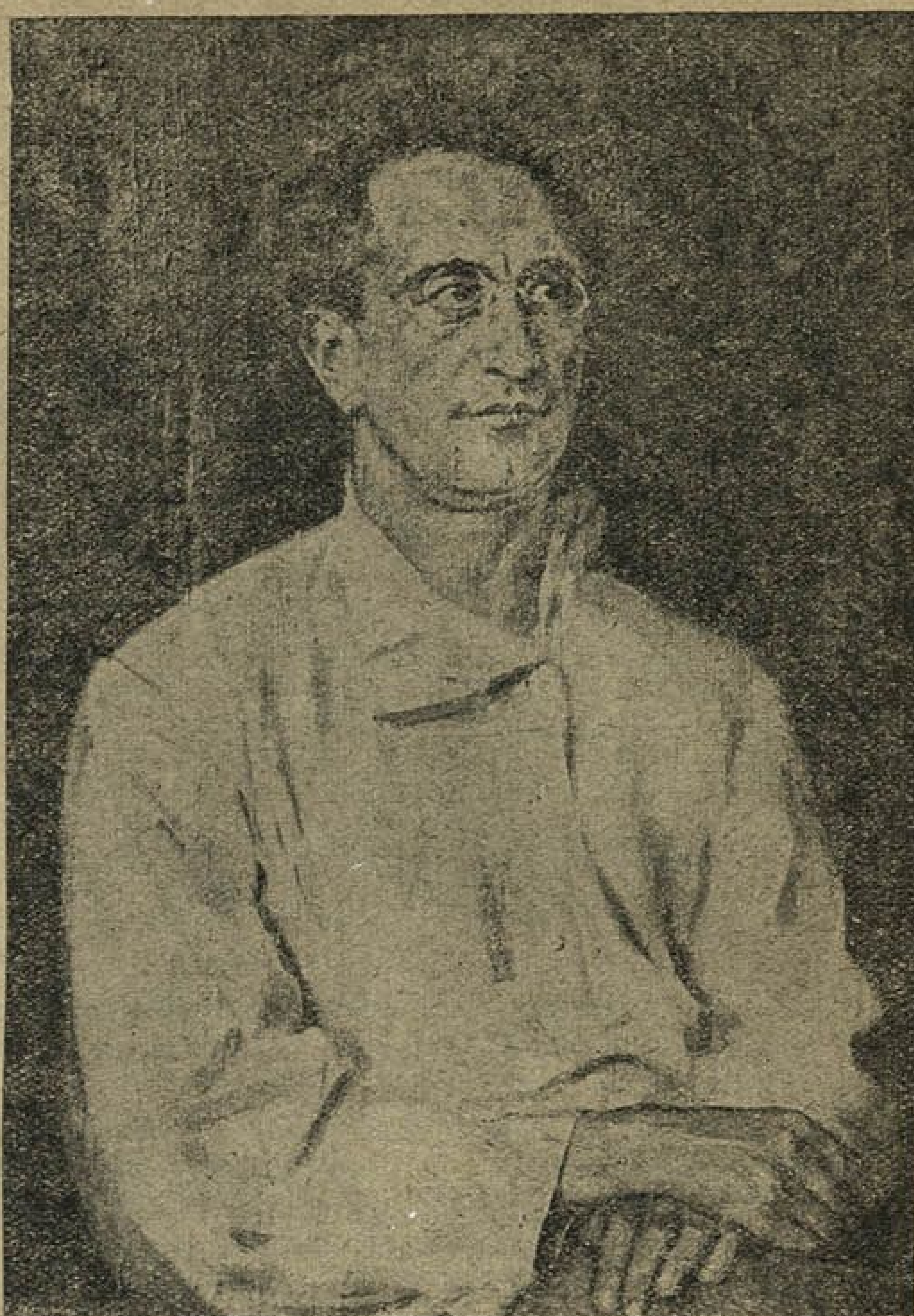
Для большай сувязі з гледачом, для орыэнтацыі яго ў найбольшым для спэктаклю напрамку мы ўвялі ў спэктакль інтэрмэдыі. Конфэранс поэт П. Глебка напісаў вершы, якія выконвае начальнік трупы, што грае на плошчы „Кармэн“.

Мы ўвялі таксама новыя рэчытатывы, якіх няма ў Бізэ. Гэтыя рэчытатывы ідуць бяз музыкі.

У процэсе працы ўзьнікла вельмі шмат цяжкасьцяй. Студыя маладая—але опэрныя і „балетныя“ штампы“ пасьпелі яе пранізаць. Адсутнасьць сцэнічнай школы, якога бы там ні было творчага мэтоду ўскладнілі ўспрыняцьце акторамі таго ці іншага творчага заданьня. Часта акторы разумелі, чаго ад іх дабіваюцца, але ня ўмелі выконваць неабходнай задачы. (Разумець плаваць і ўмець плаваць—розныя рэчы).

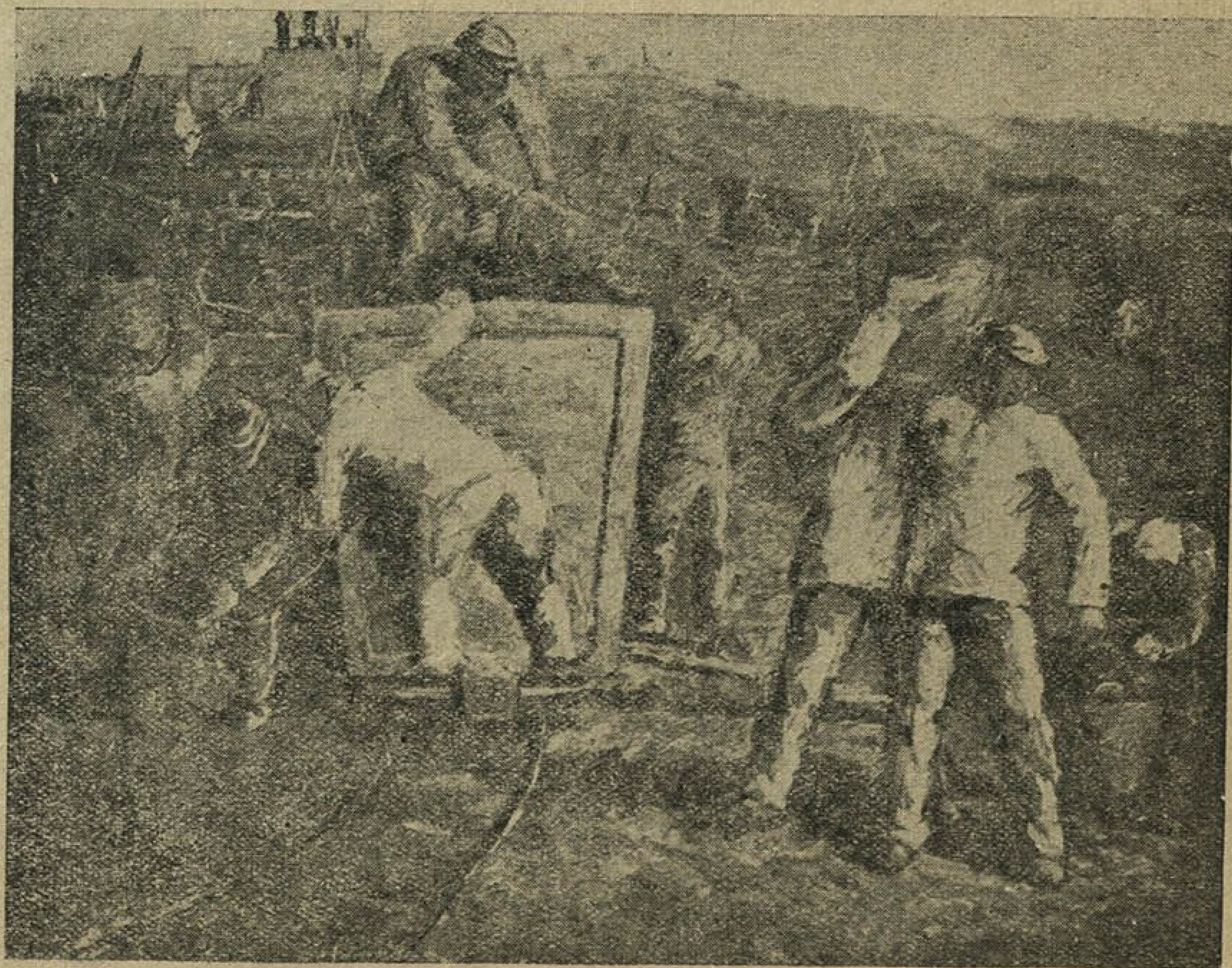
Патрэбна была рашучая перабудова. З аднаго боку барацьба супроць „Вампукі“ і штампа з другога. Дадатная работа над стварэньнем вобразу—вось што студыя рабіла гэтыя чатыры месяцы.

4-я Усебеларуская мастацкая выстаўка



Я. Кругер. Портрэт яўрэйскага поэта Харыка.

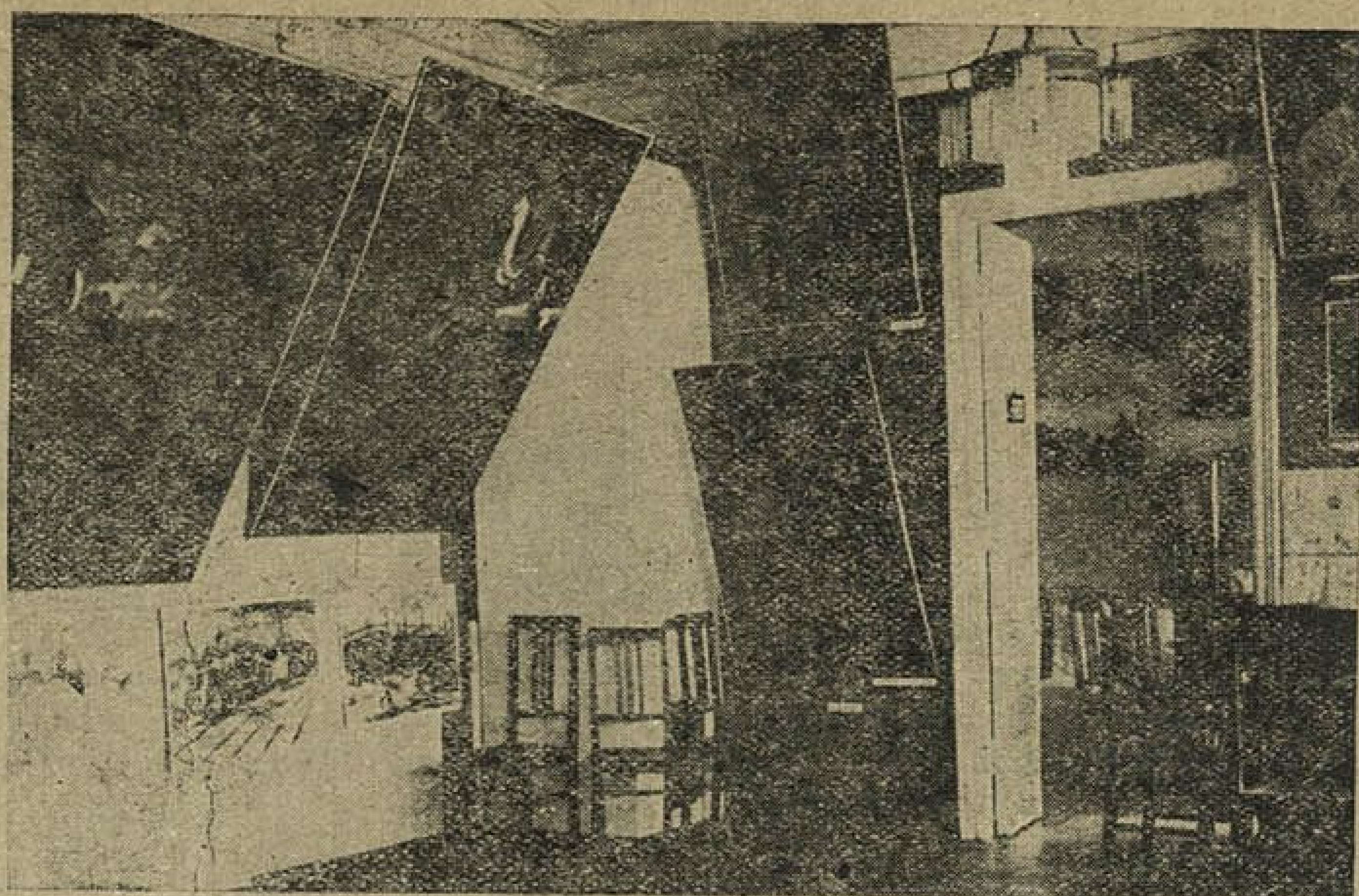
4 я Усебеларуская мастацкая выстаўка



І. Ахрэмчык. Торфараспрацоўкі.

А. КАСТЭЛЯНСКІ
П. ГАЎРЫЛЕНКА

4 ая Ўсебеларуская выстаўка выяўленчага мастацтва БССР



Частка агульнага выгляду мастацкай выстаўкі.

Напярэдадні V Усебеларускай выстаўкі, якая павінна падвесьці вынікі дасягненьняў беларускага вобразнага мастацтва за 15 гадоў пролетарскай дыктатуры, неабходна аглянуцца на IV Усебеларускую выстаўку, якая бязумоўна зьяўлялася пераломам у творчасьці беларускіх мастакоў і якая адзначае круты паварот у бок адлюстраваньня нашага соцыялістычнага будаўніцтва.

Гэта выстаўка не зьяўлялася вучотам сіл выяўленчага фронту БССР. У сілу шэрагу прычын, на ёй зусім адсутнічалі мастакі Гомеля і Віцебска, не гаворачы ўжо аб больш дробных цэнтрах БССР. Нават Віцебскі Мастацкі тэхнікум быў прадстаўлен выключна адным бокам сваёй вучнёўскай продукцыі,—макетамі і плякатамі. Але ня гледзячы на гэта, а таксама на рад іншых недахопаў выстаўкі, зьвязаных з прычынамі організацыйнага парадку, можна констатаваць бязумоўны рост мастацтва БССР.

Гэты рост наглядаецца ў той час, калі буржуазная прэса прымушана констатаваць поўнае ідэйнае абнішчаньне нават буржуазнага выяўленчага мастацтва ў заходняй Эўропе і Амэрыцы, калі да нас даходзяць чуткі аб выключна цяжкім становішчы мастакоў у капіталістычных краінах.

Аднак мы менш усяго схілены зачыняць вочы на нашы недахопы. Мы павінны прызнаць, што выяўленчае мастацтва БССР, ня гледзячы на цэлы рад буйных дасягненьняў, яшчэ значна адстае ад тэмпаў нашага соцбудаўніцтва. Перабудова блізкіх да нас мастакоў ідзе ў пераважнай частцы выключна па лініі новай тэматыкі, а не па шляху шуканьня новага творчага мэтоду. Асобныя мастакі ўяўляюць сабе паварот да задач рэконструкцыйнага пэрыоду вельмі прымітыўна, яны становяцца на шлях найменшага супраціўленьня, на шлях фотографічнай фіксацыі зьяў. Ня высокі ўзровень тэорэтычнай падрыхтоўкі, недастатковае аўладаньне пролетсьветапоглядам перашкаджае значнай частцы мастакоў успрыняць нашу сучаснасьць ва ўсёй яе шматбаковасьці і складанасьці. Адсюль—вузкі эмпірызм, няўменьне даць сынтэтычны вобраз, раскрыць савакупнасьць зьяў.

З другога боку, у працы некаторых мастакоў пераважае творчы падыход, які асновны выключна на інтуіцыі, выхалашчывае політычны зьмест твору і выклікае ідэолёгічныя правалы і зрывы.

Пераходзячы да аналізу паасобных твораў IV Усебеларускай выстаўкі нам раней усяго важна прасачыць процэсы перабудовы мастакоў, якія знаходзіліся раней пад моцным уплывам нацдэмократаў.

Т. Грубэ, які ў сваім „Лірніку“ ідэалізваў паводле нацдэмаўскай рэцэптуры патрыархальнае мінулае краіны,—на працягу апошніх год працуе выключна над савецкай тэматыкай. Аднак яго „Праца“ і „ўдарнікі“ далі няправільную карціну нашага будаўніцтва. На першы плян у Грубэ высоўваўся біолёгічны момант. Ен не паказаў энтузіязм працы сьвядомай і мэтаімкнёнай. Праца выяўлена ў яго творах, як цяжкае ярмо, што прытупляе, прыгнечвае чалавека. На скульптуры Грубэ ляжыць адбітак архаічнасьці, ад якой ён ня здолеў пазбавіцца канчаткова і ў сваёй працы „Рукі прэч ад СССР“ на IV Усебеларускай выстаўцы. Аднак гэты барэльеф зьяўляецца бязумоўна крокам наперад на шляху разьвіцьця гэтага мастака. Грубэ спрабуе ў ім супроцьставіць два варожых клясавых лягеры—інтэрнацыянальны пролетарыят і буржуазію. Пры ўсіх станоўчых баках гэтай композіцыі трэба аднак прызнаць, што тэма трактуецца схэматычна. Рад аднолькавых цыліндраў процівастаўлены гіпорболічна „моцным“ рабочым.

Процэс пераходу на новыя рэйкі і перабудовы сваёй творчасьці ў сэнсе адыхода ад нацдэмократычных позіцый у бок адлюстраваньня соцыялістычнай рэчаіснасьці, мы наглядаем у мастака Тычыны.

Эмпірычны і гіпэрболічны падыход да правадыроў і грамадзка-політычных дзеячоў наглядаецца ў працах скульптара Бразэра. У яго скульптурных портрэтах Сталіна і Галадзеда, а таксама ў портрэце Харыка перададзен момант толькі знадворнай сілы.

На IV Усебеларускай выстаўцы быў прадстаўлен рад маладых мастакоў, якія скончылі Маскоўскі мастацкі ВНУ. Гэтыя мастакі выхаваны на ўзорах буржуазнага францускага мастацтва. Аднак яны актыўна перабудоўваюць сваю творчасьць.

Мастак Ахрэмчык прадстаўлен двума вялікімі палотнамі „Торфараспррцоўкі“ і „на скураным за-

водзе“, а таксама радам портрэтаў. Тое, што Ахрэмчык бярэцца за конкрэтныя тэмы, адлюстроўваючыя асноўныя галіны прамысловасьці БССР, ужо гэта само па сабе зьяўляецца станоўчым фактам. Карціны Ахрэмчыка разгортваюць процэсы будаўніцтва і малююць напружанасьць колектыўнай працы. Некаторай небясьпекай у творчасьці Ахрэмчыка, аб якой мы лічым неабходнасьць сыгналізаваць—зьяўляецца ізлюблёныя ім змрочна-цёмныя фарбы. Гэты колёрыт, які зьвязан з інтымным камерным мастацтвам формалістычнага „бубновага валета“, не адпавядае тэматыцы яго работ—вытворчыя процэсы, якія павінны быць выяўлены элемэнты, характарызуючую працу, як „справу гонару, доблесьці і геройства“. Формалістычныя ўплывы асабліва прыкметны ў портрэтах работы Ахрэмчыка. Портрэт поэта Александровіча зьяўляецца зрывам у творчасьці мастака. Вобраз пролетарскага пісьменьніка трактуецца ім хутчэй як вобраз прадстаўніка дэклясаванай богэмы, у яўна ўпадніцкіх тонах, інтымных, нават хваравітых.

Тав. Аксельрод прадстаўлен на выстаўцы цыклам акварэляй, малюючых яўрэйскае земляўпарадкаваньне ў Крыме. Гэтыя акварэлі яскрава адхіляюць паклёп замежнай яўрэйскай буржуазіі аб нібы цяжкай долі яўрэйскіх перасяленцаў на крымскія палі. Жыцьцё яўрэйскіх колгасаў у Крыму перададзена Аксельродам у яскравых фарбах, якія выражаюць радасьць соцбудаўніцтва. Гэта бязумоўны пералом у параўнаньні з былымі працамі Аксельрода, якія прасякнуты ідэалізацыяй старога яўрэйскага мястэчка і сумам аб яго долі. Трэба аднак указаць, што на Аксельрода яшчэ націскае старая формалісцкая спадчына, якая выражаецца ў тым, што яго шуканьні ідуць галоўным чынам па лініі композіцыі фарбаў. Акрамя гэтага, зрывам зьяўляецца і тое, што колектыў у творах Аксельрода, гэта аднолькавая маса—не паказаны жывыя рысы тварцоў новага жыцьця. Асноўная задача, якая стаіць цяпер перад Аксельродам—гэта паказаць сувязь чалавека з колектывам у нашым соцбудаўніцтве.

Аналёгічныя процэсы мы наглядаем і ў Горшмана. Розьніца толькі ў тым, што процэс перабудовы працякае ў Горшмана маруднай і цяжэй.

З маскоўскай групы мы павінны ўпамянуць і т. Зэвіна, які ў сваіх працах знаходзіцца яшчэ цалкам пад уплывам буржуазнага формалізму. Зэвін, які паказаў сябе на I Усебеларускай выстаўцы сумленным рэалістам (яго „рабочая сям'я“), цяпер падражае навейшым французам, упадае ў дэкадэнска формалісцкі стыль. Яўрэйскае земляўпарадкаваньне ён бачыць выключна ў вобразе жоўтага сонца, якое вісіць у стэпу і ў сагнутых сьпінах перасяленцаў. Зэвін павінен цалкам перабудаваць сваю творчасьць аўладзець савецкай тэматыкай, убачыць жывога чалавека, будуючага соцыялізм.

Зусім у другую крайнасьць упадае мастак Пашкевіч. Палотны гэтага мастака маюць недахопы, якія ідуць па лініі пасыўнага пратакалізма, які зьвязан з эпігонствам, перасоніцтвам. Гэты пасыўны пратакалізм пазбаўляе мастака магчымасьці выразіць у сваёй творчасьці характэрныя асаблівасьці нашай складанай эпохі. Павярхоўнае раскрыцьцё тэмы выліваецца ў Пашкевіча ў шаблён і недастатковае праніканеньне ў сутнасьць раскрываемага зьявішча.

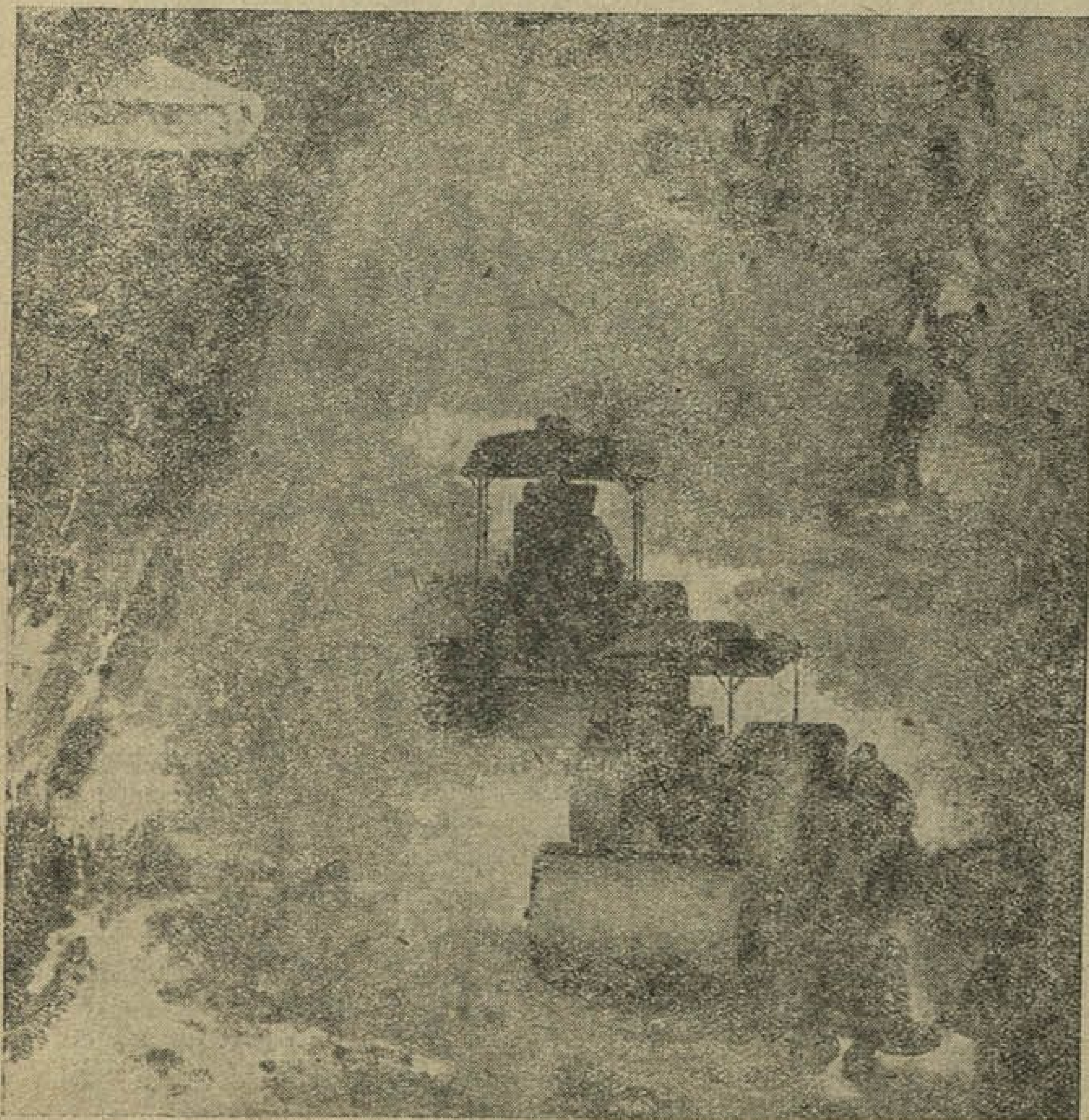
У эмпірызм упаў таксама і мастак Кастэлянскі. У яго портрэтах ударнікаў не паказана ўдарніцтва, як мэтод соцыялістычнай працы, а дадзены выпадковыя рысы ударнікаў, не характэрнае ў тыпе перадавога рабочага, які вядзе вытворчасьць.

Значнае месца на выстаўцы займае мастацкая моладзь, якая адукавана ў Віцебскім тэхнікуме. Рад работ гэтых мастакоў ня можа нас канчаткова здаволіць: пэйзаж дамінуе над чалавекам ў Гаўрыленка, абстрактная ідэалізацыя працы адчуваецца ў „Кузьніцы“ Заборава. Аднак савецкая тэматыка для гэтых мастакоў органічна і пры больш сьпелым майстэрстве, якое прыдзе ў выніку вялікай працы над сабой, ад іх можна шмат чаго чакаць.

Віцебскі мастацкі тэхнікум, падрыхтоўваючы новыя кадры для выяўленчага мастацтва БССР, стаў на правільны шлях непасрэднага ўдзела, сродкамі выяўленчага мастацтва, у ліквідацыі прарываў на паасобных прадпрыемствах. Аб гэтым сьведчаць усе выстаўленыя працы.

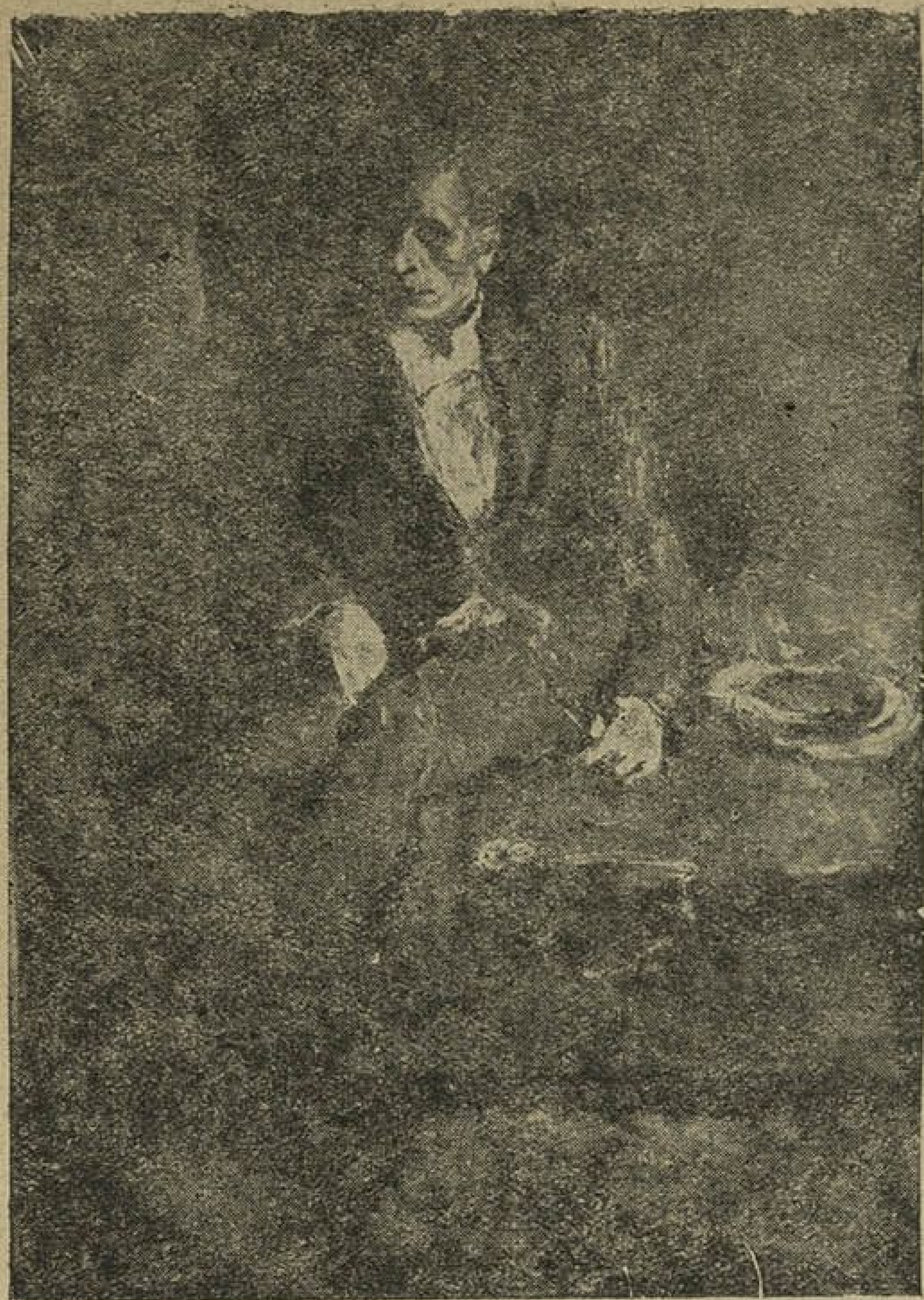
Якасныя паказчыкі продукцыі тэхнікума, аднак на недастаткова высокім ўзроўні. Неабходна працяглая і паглыбленая праца са студэнтамі для ўдасканаленьня іх мастацкай кваліфікацыі.

Адным з буйных недахопаў выстаўкі была амаль поўная адсутнасьць самадзейнага мастацтва. Ня было паказана аформленьне насьценгазэт на прадпрыемствах, аформленьне грамадзкіх сьвят, чырвонаармейская самадзейная творчасьць.



А. Тычына. На пабудове шосэ.

ДА АРТЫКУЛУ 4-ая УСЕБЕЛАРУСКАЯ ВЫСТАЎКА ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА БССР



І. Ахрэмчык. Портрэт поэты А. Александровіча



Забраў. Зьмена".

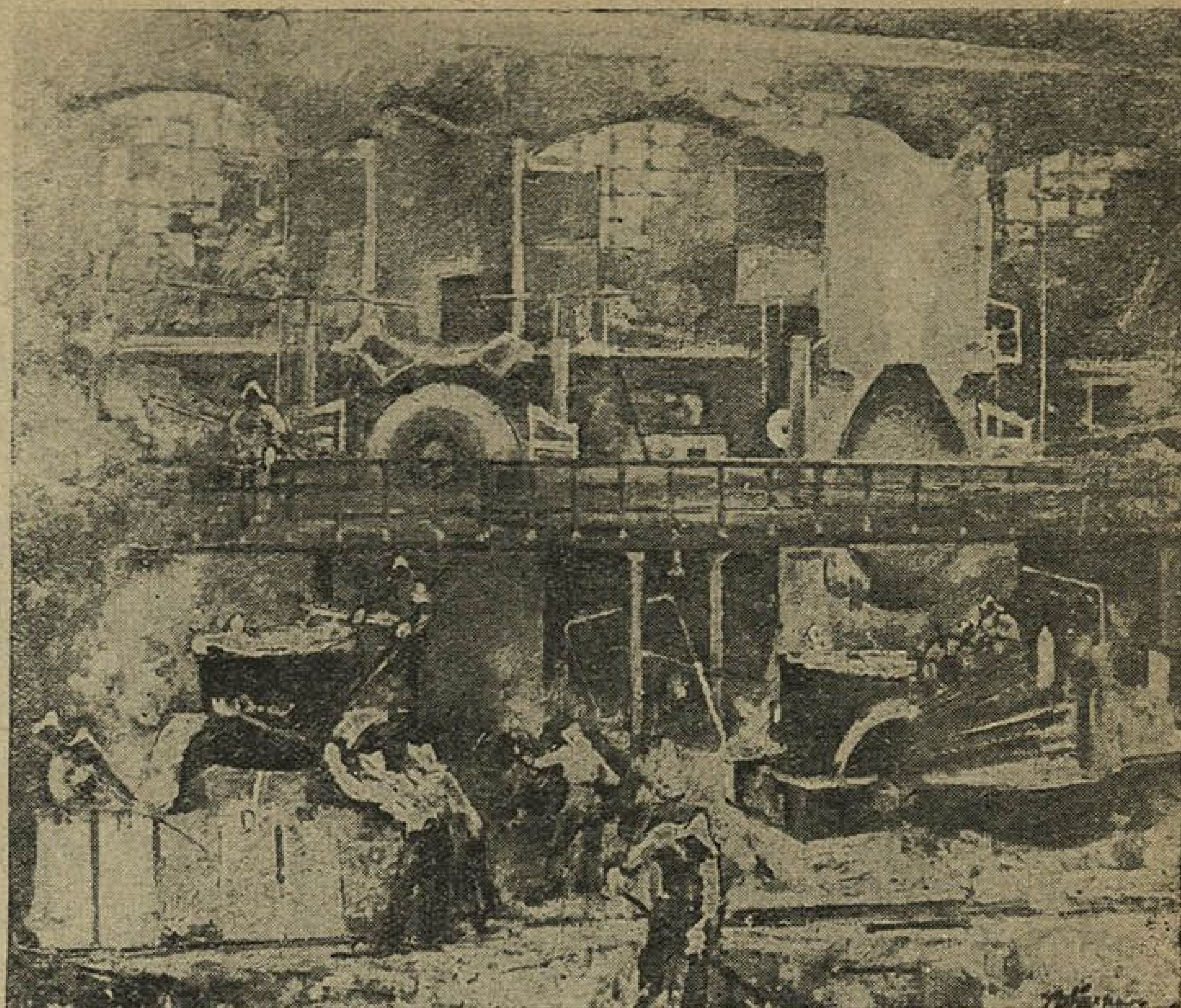


П. Гаўрыленка. Брыгада за працай у калгасе.



М. Пашкевіч. Забойства селькора.

А. Купрын. Выплаўка сталі.



Неабходна мобілізаваць увагу рабочай грамадзкасьці на пытаньне самадзейнага мастацтва, неабходна пашырыць выяўленча - мастацкі самадзейны рух. Неабходна безадкладна правесьці цэлы рад мерапрыемств для таго, каб на V выстаўцы самадзейнае мастацтва заняло належнае месца.

Прасоўваньню выяўленчага мастацтва ў БССР шмат перашкаджае амаль поўная адсутнасьць кадраў марксыцка-ленінскай крытыкі ў гэтай галіне. Аб гэтым яскрава гаворыць тое, што ў прэсе БССР ня было ніводнага водгука аб IV выстаўцы.

У заключэньне трэба яшчэ раз указаць, што IV Усебеларуская выстаўка сьведчыць аб росьце выяўленчага мастацтва БССР.

Асобныя недахопы, ідэолёгічныя памылкі, якія сьведчаць аб клясавай барацьбе на выяўленчым фронце, ні ў якім разе не зьмяняюць агульнай карціны інтэнсыўнага разьвіцьця вобразнага мастацтва ў БССР.

Паклаўшы ў аснову сваёй працы ўказаньні партыі аб плякатнай літаратуры з пастановы пленума ЦК КП(б)Б аб нацыянальна-культурным будаўніцтве і партыйнай нарады па пытаньнях мастацтва пры ЦК КП(б)Б, перабудаваўшы свае рады на аснове рашэньня ЦК УсеКП(б) ад 23-IV г. г. аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацый, мастакі БССР прыдуць да новых перамог і ператвораць выяўленчае мастацтва з адсталага вучастка культурнай рэвалюцыі ў моцную зброю клясавай барацьбы пролетарыята за стварэньне бясклясавага грамадзтва, за канчатковую пабудову соцыялізму.

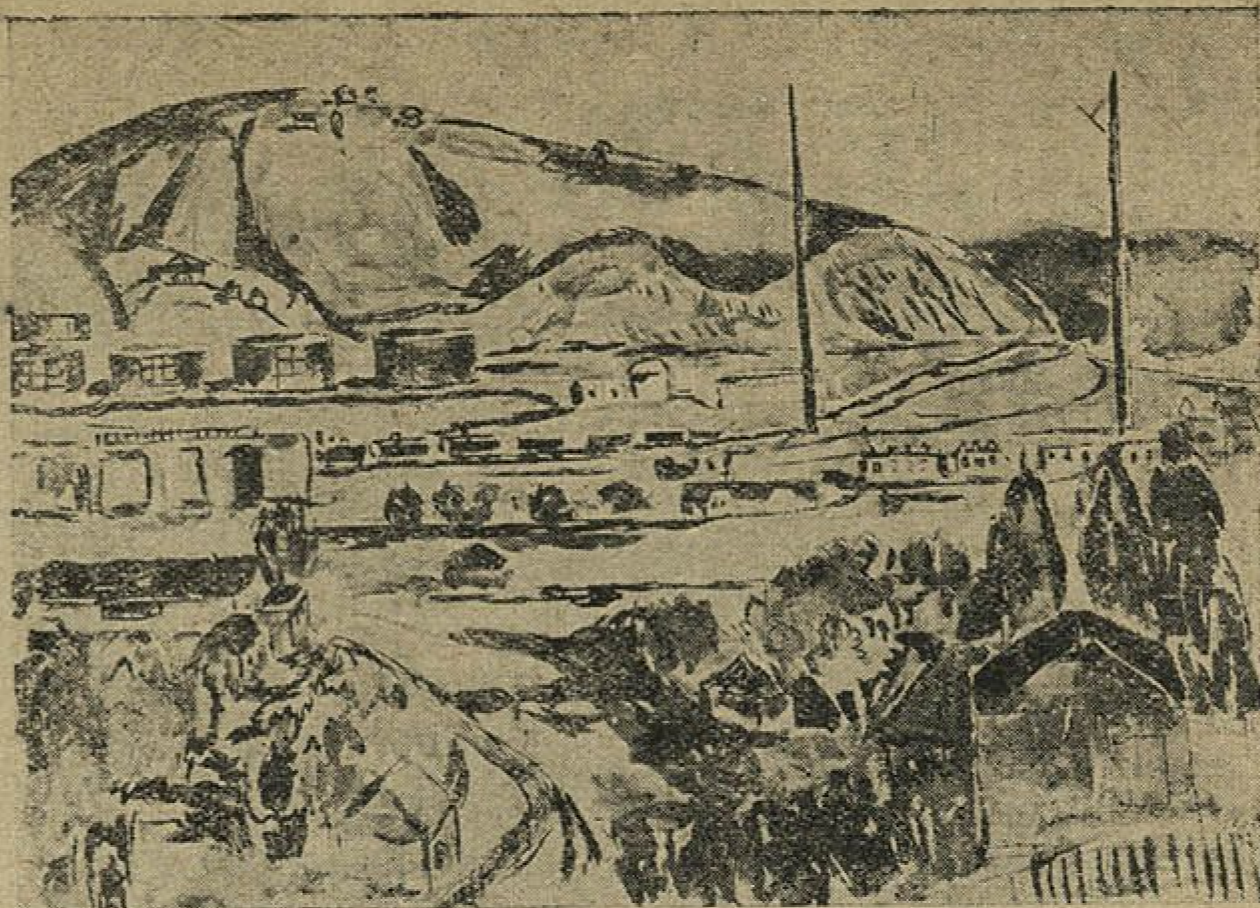


П. Кузьняцоў
Будаўніцтва ў Эрывані.

А. К.

Перасоўная мастацкая выстаўка

Сэктар мастацтва Наркамасьветы РСФСР



А. Маргуноў. Нафта-провад у Туапсэ.

Перасоўная мастацкая выстаўка РСФСР, якая была нядаўна паказана ў Менску, зьяўляецца вынікам аднаго з мерапрыемстваў савецкага ўраду, накіраванага на ідэолёгічную перабудову асноўнай масы савецкіх мастакоў, праз камандыроўку апошніх у індустрыяльныя і колгасныя цэнтры. У асноўным гэта камандыроўка дасягнула сваёй мэты. Выстаўка, якая была складзена ў 1930 г. з прац яшчэ раней напісаных, паказвае, што мастакі „старыкі“, якія вырасьлі, як майстры яшчэ да рэволюцыі, як Кончалоўскі, Машкоў, Пятроў-Водкін, Купрын, Лентулаў, Маргуноў і інш. пры ўсіх ідэолёгічных вывіхах і буржуазна-формалісцкіх ухілах актыўна імкнуцца да творчай перабудовы.

Аднак процэс ідэолёгічнай перабудовы для мастакоў, сьветапогляд якіх склаўся яшчэ да рэволюцыі—вельмі цяжкі і складаны.

Мастакі станкавісты падышлі да сваёй задачы спрошчана, малюючы ў большасьці заводзкі, ці колгасны пэйзаж. Большасьць прац не даюць сынтэтычнага вобразу соцбудаўніцтва, а фіксуюць паасобныя, часта выпадковыя моманты.

Характэрна ў гэтых адносінах палатно Купрына „Выплаўка сталі“. Формалістычны мэтод, які заключаецца ў тым, што знадворная форма зьявы абстрагуецца часам да беспрадметнасьці, што ў значнай ступені выражана ў гэтай карціне. Вобразнасьць замяняецца схэматычнай пабудовай і спрашчэньнем формы. Адсутнасьць дынамікі робіць постаці рабочых вялымі, іх позы і рухі акамянелымі, што зьніжае ідэолёгічнае значэньне работы і пазбаўляе яе магчымасьці хваляваць і заражаць гледача.

Тое-ж самае можна сказаць і аб працах Раждзесьцьвенскага, Лентулава, Асьмёркіна і Шаблі-Табулевіча.

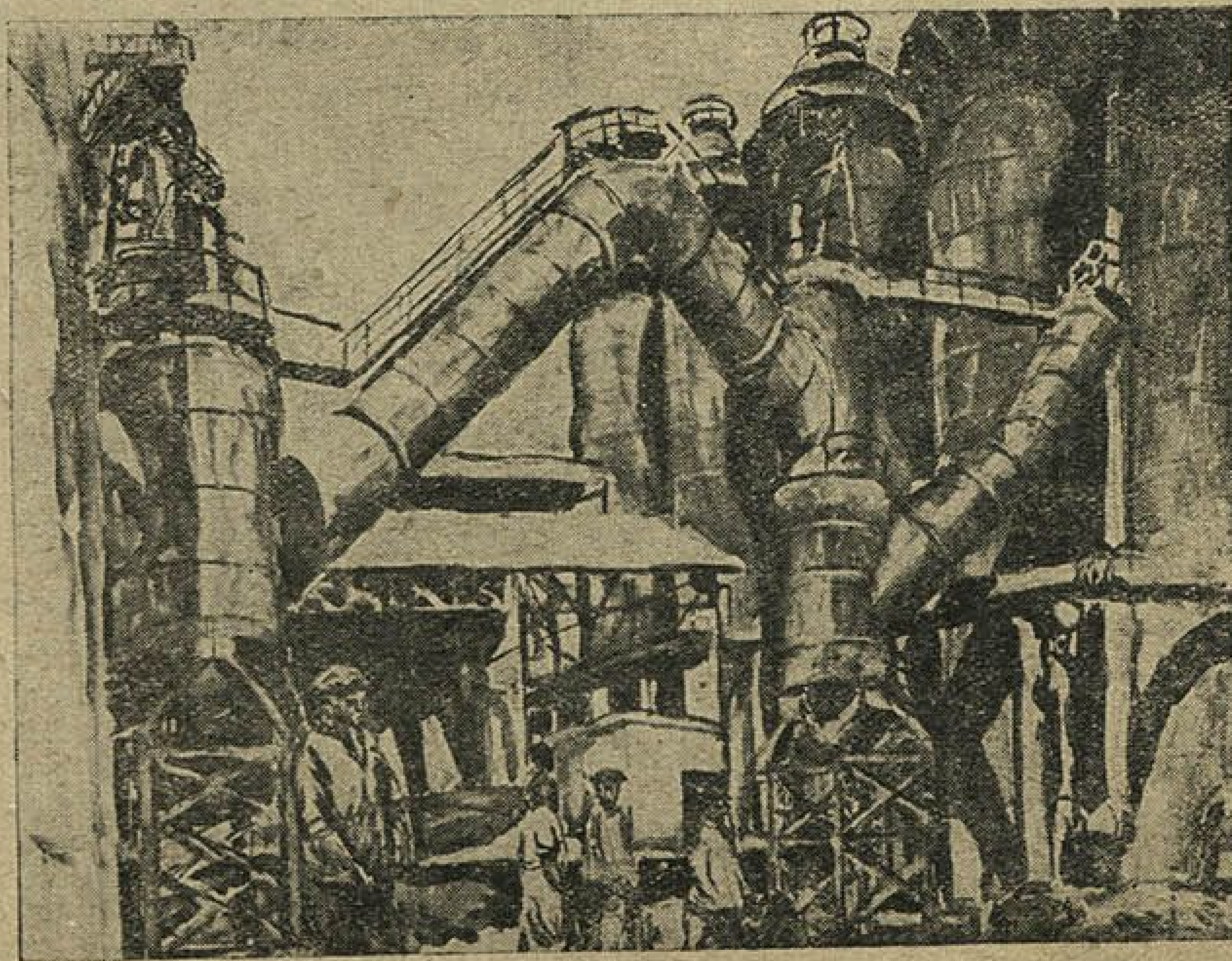
Працы Кузьняцова і Маргунава заліты слонцам і жыцьцёрадасны. Яны перадаюць фон соцбудаўніцтва. Аднак у захапленьні пэйзажам мастакі прышлі да поўнага ігнараваньня паказу герояў-энтузіястаў соцбудаўніцтва. Маленькія постаці людзей, якія заняты нейкімі справамі, не даюць уражаньня аб будаўнікох соцыялізму, якія атрымалі перамогу на гаспадарчым фронце.

Хворасьць формалістычнай школы, імкненьне вырашыць выключна композыцыйныя задачы, бяз вобразнай перадачы жыцьцёвай конкрэтнасьці зьяў і якасьці жывога чалавека мы наглядаем і ў цікавай працы Дзелісоўскага.

Асобна трэба спыніцца на палатне Пятрова-Водкіна „На дэманстрацыі“. Гэта работа вельмі сур'ёзная, у ёй з пачуцьцем і ўдумлівасьцю малюецца сцэна з новага рабочага быта. Статычнасьць і нярухомасьць постацей зьвязаны з тым, што Пятроў-Водкін, зьмяняючы сваю тэматыку, не перамяніў свайго творчага мэтоду, які ідзе ад старой расійскай фрэскі і візантыйскага абразіка.

Портрэты на выстаўцы большай часткай пасыўна-натуралістычны і не даюць характэрных асаблівасьцяй новага чалавека-будаўніка соцыялізму.

Пры ўсіх сваіх недахопах перасоўная выстаўка Наркомасьветы РСФСР шмат дае працоўнаму гледачу. Яна наглядна дэмонструе перад шырокімі масамі складаныя процэсы творчай перабудовы савецкага мастацтва ў бок рашучага павароту да адлюстраваньня соцбудаўніцтва і ў сваю чаргу дапамагае мастаку, якому патрэбна крытыка пролетарскай грамадзкасьці, у справе яго далейшага перавыхаваньня.



А. Лянтулоў. Завод.

ВЕЧАР СУСТРЭЧЫ ДВУХ БРАТНІХ ТЭАТРАЎ

Будынак Менскага Дзяржаўнага тэатру напаўняецца працаўнікамі мастацтва, рабочымі фабрык і заводаў, пісьменьнікамі, драматургамі, прадстаўнікамі ад розных грамадзкіх організацый сталіцы Савецкай Беларусі.

Над сцэнай, і абапал на сьценах тэатру, на чырвоных палотнах лёзунгі: „Таварышом па зброі—Украінскаму Дзяржаўнаму Чырвоназаводзкаму тэатру—ад дзяржаўных тэатраў БССР—палкае братэрскае прывітаньне“. „За мастацтва бальшавізму“. „За партыйнасьць у мастацтве“.

Сцэна ўпрыгожана сьцягамі двух братніх тэатраў.

Урачыстае пасяджэньне адчыняе дырэктар БДзТІ тав. Пакроўскі.

— Факт прыезду ў БССР Украінскага Чырвоназаводзкага тэатру—кажа тав. Пакроўскі—ёсьць доказ правільнасьці ленінскай нацыянальнай політыкі, якая ажыцьцяўляецца комуністычнай партыяй, доказ брацкага яднаньня працоўных Савецкага саюзу, у барацьбе за пабудову соцыялізму.

У прэзыдыум запрашаюцца: заслужаны артыст рэспублікі—мастацкі кіраўнік Украінскага Чырвоназаводзкага тэатру тав. Васілько, т. Платун, т. Кавальчук (сакратар ГК КП(б)Б), т. Пакроўскі т. Вольскі (дырэктар інстытуту літаратуры і мастацтва БАН), заслужаны арт. рэспублікі—мастацкі кіраўнік ЯДТ т. Рафальскі, пролетарскі поэт А. Александровіч, т. Кобец (аўтар „Гуты“) т. Гурскі, прадстаўнікі фабрык і заводаў, артысты, мастакі.

Пасьля абраньня прэзыдыуму, БДТІ і УДЧТ падводзяць вынікі сопспаборніцтва паміж тэатрамі, правяраюць выкананьня дагавору, які быў заключан у час сустрэчы тэатраў у Маскве на ўсесаюзнай олімпіядзе мастацтва. Тэатры падводзяць вынікі пройдзенаму шляху, вызначаюць мерапрыемствы для далейшай барацьбы за аўладаньне марксысцка-ленінскім сьветапоглядам—творчым мэтодам матэрыялістычнай дыялектыкі.

Ад імя ГК КП(б)Б і ад усёй грамадзкасьці г. Менску з прамовай выступіў т. Кавальчук. Перадаючы гарачае прывітаньне тэатру Украіны, т. Кавальчук адзначыў, што толькі ў СССР, толькі ў дзяржаве дыктатуры пролетарыяту, дзе ўсім жыцьцём кіруе комуністычная партыя,—ёсьць поўная магчымасьць будаваць сапраўдную культуру чалавецтва—нацыянальную па форме і соцыялістычную па зьмесьце.

— Наша сёнешняя сустрэча—сказаў у сваім выступленьні Андрэй Александровіч—гэта сустрэча перамогі працоўных СССР, гэта сустрэча дружбы паміж працоўнымі дзьвёх рэспублік, сустрэча, якая зьяўляецца сьведкай правільнасьці ленінскай нацыянальнай політыкі. Сваю прамову т. Александровіч канчае лёзунгам: „вастрэй адточым зброю мастацтва ў барацьбе за генэральную лінію комуністычнай партыі, у барацьбе за соцыялізм“.

З вялікай прамовай выступіў мастацкі кіраўнік БДТІ тав. Літвінаў, які адзначыў, што з часу заключэньня дагавароў, тэатрамі пройдзен вялізарны шлях барацьбы за мастацтва бальшавізму, за партыйнасьць у мастацтве.

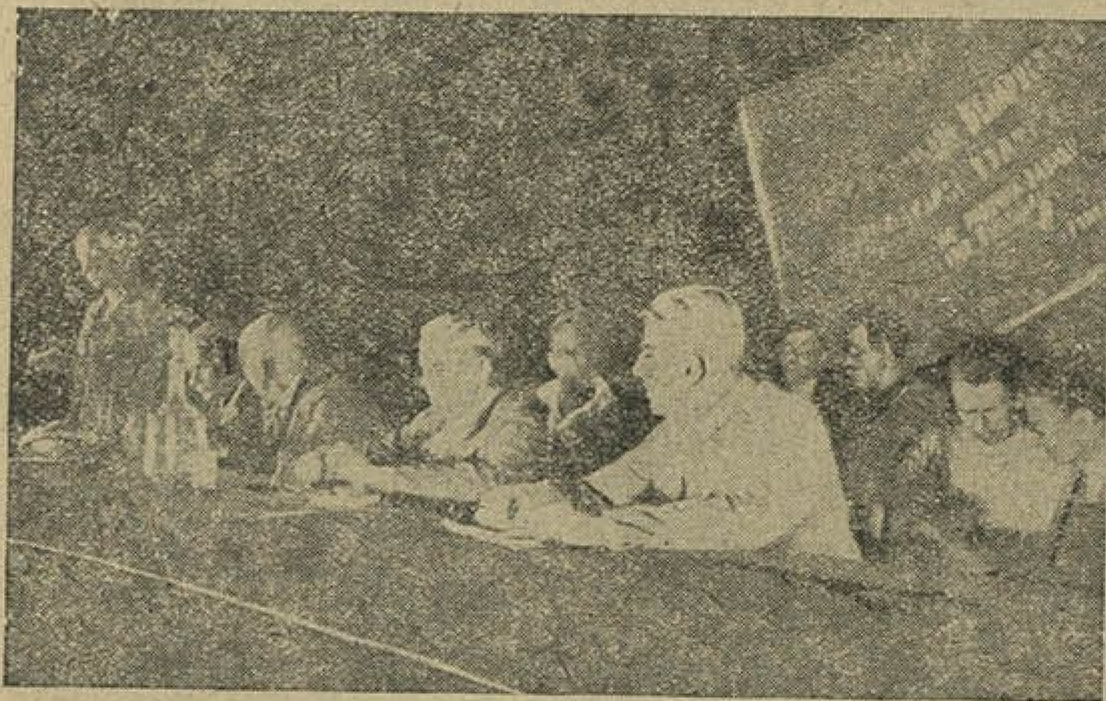
Працяжнымі воплескамі заля сустрэла Рыгора Кобеца. Тав. Кобец свае выступленьне прысьвяціў пытаньню барацьбы за актуальны паказ у драматургіі, у тэатры нашай сучаснасьці.

У сваім прывітальным выступленьні т. Платун адзначыў, што ў пастаноўках нашых тэатраў маецца яшчэ шмат схэматызму, хадульнасьці. Нашы тэатры яшчэ недастаткова аўладалі творчым мэтодам дыялектычнага матэрыялізму. Тэатр не заўсёды ўмела скарыстоўвае старых спэцыялістаў, ад якіх ёсьць чаму павучыцца.

Пасьля выступленьня тав. Платуна з вялікай прамовай выступіў тав. Васілько. Тав. Васілько спыніўся на шляху разьвіцьця Украінскага Чырвоназаводзкага тэатру, на праявах клясавай барацьбы ў тэатральным жыцьці. Тав. Васілько кончыў сваю прамову славамі: „Няхай жыве пролетарскае нацыянальнае адзінства, няхай жыве авангард рабочае клясы—комуністычная партыя!“

З першага чэрвеня тэатр прыступіў да пастановак: „Кадры“—п'еса украінскага драматурга т. Мікітэнко, „Страх“ т. Афінагенава (пераклад з расійскага) і інш. п'ес.

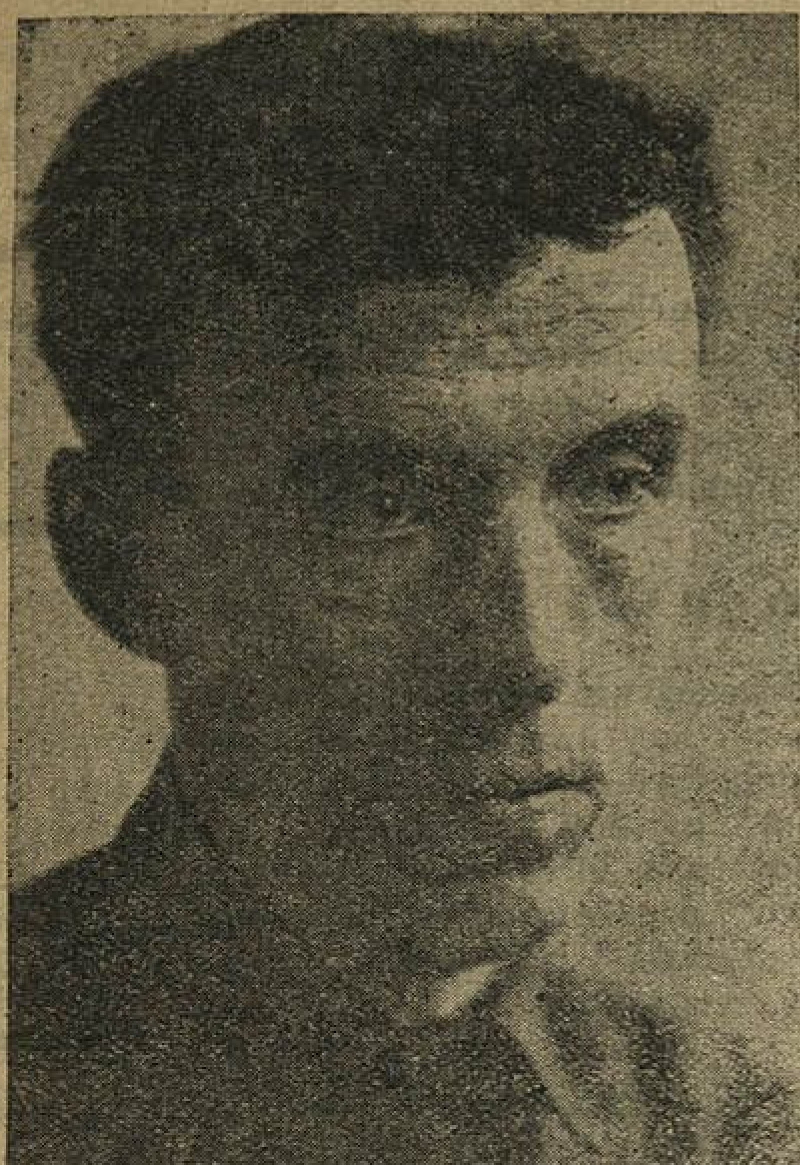
С. К.



Прэзыдыум урачыстага пасяджэньня тэатраў БДТІ і УЧТ.



Правэрка соцдагавору паміж тэатрамі.



М. Г. ЭНДЭ

У ноч на 16 красавіка г. г. на ст. Праўда Паўночнай чыгункі, каля Масквы, трагічнай сьмерцю, пад калёсамі цягніка, загінуў мастак Эндэ.

Міхаіл Георгавіч Эндэ радзіўся ў 1888 г. у г. Пермі ў нямецкай сям'і. Бацька яго быў выкладчыкам нямецкай мовы ў сярэднянавучальных установах.

Скончыўшы з дыплёмам 1-й ступені па клясе малярства Пензэнскую мастацкую школу, М. Г. Эндэ паступіў для атрыманьня вышэйшай мастацкай адукацыі, у Акадэмію мастацтваў у Ленінградзе. Скончыць яе тав. Эндэ не ўдалося, у зьвязку з недахопам матэрыяльных сродкаў. Ён пачаў працаваць самастойна.

На працягу сваёй творчай дзейнасьці М. Г. Эндэ працаваў увесь час выкладчыкам маляваньня і малярства ў мастацкіх школах гарадоў Нова-Ржэва, Гарадку і Веліжа б. Віцебскай губ.

Пачынаючы з 1923 г. тав. Эндэ працаваў увесь час выкладчыкам Беларускага дзяржаўнага мастацкага тэхнікуму. Акрамя сваёй штодзеннай пэдагогічнай дзейнасьці т. Эндэ сам аддаваў шмат часу асабістай творчай працы ў галіне выяўленчага мастацтва.

Сваёй творчасьцю М. Г. Эндэ быў цалкам зьвязаны з БССР. Яго карціна (алей) „Чырвоныя партызаны“ атрымала на III Усебеларускай выстаўцы ў 1929 г. у Менску другую прэмію і была набыта ЦВК БССР. Шэраг карцін Эндэ, набытыя ў свой час Белар. Дзярж. музэем і музэем рэволюцыі, зьяўляюцца ўласнасьцю апошніх.

У 1930 г. т. Эндэ прымаў удзел у мастацкім афармленьні Усебеларускай выстаўкі прамысловасьці і сельскай гаспадаркі.

З 1931 г. М. Г. Эндэ цалкам перайшоў на газэтную работу.

У асобе т. Эндэ мастацкая грамадзкасьць БССР страціла добрага і сумленнага таварыша, здольнага мастака і адданага ўдзельніка культурнага будаўніцтва.

У пэрыод грамадзянскай вайны тав. Эндэ прымаў актыўны ўдзел у барацьбе з бандытамі—у абароне ад нападаў банд гораду Веліжу.

ТЭАТР І КІ

Брыгада ЦК КП(б)
фабрыцы „Савецкая

Згодна пастановы ЦК КП(б)Б з 1-га
веня г. г. у Ленінградзе працавала брыг
абгляду кіно-фабрыкі „Савецкая Беларусь“ у с
дзе наступных таварышоў: т. Вольскага, т. Гу
чэнка, т. Модэля, т. Рафальскага і т. Шамшура. Брыгада правяла на фабрыцы некалькі агульных сходаў і творчых нарад па пытаньнях мастацкай якасьці творчай прадукцыі і г. д.

10 чэрвеня адбылася ўрачыстая сустрэча, пры ўдзеле брыгады, працаўнікоў кіно-фабрыкі з Яўрэйскім Дзяржаўным Тэатрам БССР і творчымі працаўнікамі Саюзкіно. На сустрэчы прысутнічалі рэжысэры Саюзкіно: т.т. Фрыдрых Эрмлер, Юткевіч, Козінцаў, Траўбэрг і інш. З прамовамі выступалі: дырэктар кіно-фабрыкі „Сав. Бел.“ т. Кацнэльсон, т. Вольскі, т. Рафальскі, т. Кобец, т. Траўбэрт, т. Мдывакі (Дзяржкінопром Грузіі) і інш.

15 чэрвеня адбылася сустрэча т. Вольскага з працаўнікамі Дзяржаўнай Акадэміі Мастацтвазнаўства. На паседжаньні кіно-сэкцыі Акадэміі Мастацтвазнаўства, пры ўдзеле т. Вольскага прынята пастанова выдаць сумесную монографію аб беларускай кіноматаграфіі (Ін-там Літаратуры і Мастацтва БАН—на беларускай мове, Акадэміяй Мастацтвазнаўства—на расійскай мове). Гэта выданьне павінна быць узорным для ўсіх нацыянальных рэспублік.

У пачатку мая м-ца адбыўся агульны сход членаў Драмтаварыства, дзе абраны новы сакратарыят Драмтаварыства. У склад новага сакратарыяту ўваходзяць наступныя т.т.: І. Гурскі (адказны сакратар), П. Шамшур (другі сакратар), М. Ільлінскі (оргсакратар), М. Аладаў, А. Александровіч, Р. Кобец і І. Харын. Ва ўсесаюзны савет аўтарскіх таварыстваў абраны: А. Александровіч, І. Гурскі, М. Ільлінскі, Р. Кобец і В. Сташэўскі.

БДТ-І у канцы мая м-ца кончыў свой сэзон у Менску і выехаў у летняе падарожжа: Гомель-Магілеў. Пасьля падарожжа і адпачынку тэатр зноў вернецца ў Менск і распачне працу над падрыхтоўкай пастаноўкі да 15-й гадавіны Кастрычніцкай рэволюцыі.

З гэтага году пры БДТ-І організуецца тэа-фабзавуч з двухгадовым курсам навучаньня, дзе будуць падрыхтоўвацца кадры для тэатру. Вучні фабзавучу будуць забясьпечаны стыпэндыяй і інтэрнатам.

Яўрэйскі Дзяржаўны тэатр скора будзе ставіць п'есу Андрэя Александровіча „Напор“. П'есу на яўрэйскую мову пераклаў яўрэйскі поэт З. Аксельрод.

Бел. ТРМ рыхтуе да пастаноўкі п'есу І. Гурскага „Новы горад“.

[illegible]ларуская студыя „О і Б“ з 20-га чэрвеня [illegible] ліпеня ў Белдзяржтэатры ставіла опэру [illegible]". Рэжысэр пастаноўкі В. Норд. Пера[illegible]су на беларускую мову Ю. Дрэйзін.

Барашка здаў БДТ-І сваю п'есу „Романы [illegible]ря". П'еса паказвае ўдзел цыганаў у соцыялістычным будаўніцтве.

В. Сташэўскі да XV гад. Кастрычніцкай рэволюцыі піша п'есу, у якой будзе паказана клясавая пільнасьць чырвонаармейца—вартавога меж дыктатуры пролетарыяту. П'еса для пастаноўкі будзе здадзена аднаму з беларускіх тэатраў.

М. Хведаровіч працуе над п'есай „Уласнасьць“, якая будзе скончана да XV гад. Кастрычніцкай рэволюцыі і здадзена аднаму з беларускіх тэатраў. У п'есе ўскрываецца рэакцыйная сутнасьць уласнасьці.

Б. Мікуліч да XV гад. Кастрычніцкай рэволюцыі піша для Дзяржаўнага ТРАМ'у п'есу „Рот фронт“, якая прысьвечваецца інтэрнацыянальнай еднасьці, адзінаму фронту комсамолу ўсіх краін у барацьбе за сусьветны Кастрычнік.

Э. Каган канчае п'есу з жыцьця сельскагаспадарчай комуны. П'еса будзе здадзена ЯДТ.

К. Чорны напісаў п'есу паводле свайго раману „Бацькаўшчына“. П'еса здадзена БДТ-І. Ім-жа напісана п'еса „Лета“, якая будзе друкавацца ў часоп. „Беларусь Калгасная“.

Р. Кобец і А. Вольны напісалі комэдыю „Ратуй божа“. Комэдыя накіравана супроць розных рэлігійных забабонаў. Для пастаноўкі п'еса будзе здадзена аднаму з беларускіх тэатраў.

На Ленінградзкай фабрыцы „Белдзяржкіно“

Знаходзіцца ў вытворчасьці гукавы сцэнары Р. Кобеца „Дважды народжаны“. Тэма сцэнарыя—пераборка, на фоне калгаснага будаўніцтва, адсталых пластоў сялянства. Пастаноўка даручана рэжысэру Шрэйбэру.

Сцэнарыст Брадзянскі распрацоўвае сцэнары „Кастрычнік“, дзе будзе паказана Кастрычніцкая рэволюцыя на Беларусі. Скончаньне карціны мяркуецца да XV гад. Кастрычніцкай рэволюцыі.

Закончана ў вытворчасьці мастацкая карціна „Бегляцы“ у 6 частках на абаронную тэму, па сцэнарыю Басава і Галаванава.

Знаходзіцца ў вытворчасьці гукавы поўнамэтражны мастацкі дзіцяча-школьны фільм „Адбітак часу“, па сцэнарыю Уціная. Тэма карціны—мобілізаваць увагу дзяцей на абарону СССР.

Заканчваецца вытворчасьцю гукавы поўнамэтражны мастацкі фільм „Баям на сустрэчу“, дзе паказваецца барацьба вясковых школьнікаў за ўсеагульнае навучаньне,—па сцэнарыю Губарэвіча, Гаціна і Мінеца.

РСФСР

У Маскоўскіх тэатрах распачаўся „тур клясыкаў“, які быў адчынен у Малым тэатры „Плодами просвещения“ Л. Талстога. Тэатр „Рэволюцыя“ аднавіў пастаноўку „Даходнае месца“ Астроўскага. МХТ паказаў „Униженные и оскорбленные“ Дастаеўскага ў перапрацоўцы Ю. Соболева, „Гамлет“ Шэкспіра“ і цэлы рад іншых п'ес клясыкаў.

Маскоўскі драматычны тэатр б. Корш з 25 мая пачаў першыя паказы новай п'есы Л. Н. Сейфулінай „Папутнікі“. П'еса трактуе проблемы савецкай літаратуры. Ставіць п'есу рэжысэр Л. А. Волкаў.

Маскоўскі вобласны драматычны тэатр закончыў работу над п'есамі: „Черная радость“ Бярэсьцінскага і „Фронтовики“ Грыгера. Наступная пастаноўка—„Мастер“ Ганічнікава. Рэжысэр-пастаноўшчык Танальскі.

А. Талстой па заказу вялікага акадэмічнага тэатру піша тэкст да опэры, якая прысьвечваецца XV гад. Кастрычніцкай рэволюцыі. Музыка кампозытара Шастаковіча.

ЗА МЯЖОЙ

Па апошніх статыстычных вестках ва ўсіх тэатрах Нямеччыны ў 1929-30 г. г. было занята 8.700 сольных артыстаў. У апошнія гады іх колькасьць скарацілася на 2.600 чал. Гэта азначае, што разам з 1.500 беспрацоўных артыстаў, якія былі да 1929 г. у Нямеччыне зараз налічваецца 4.100 чал. беспрацоўных артыстаў. 70 проц. нямецкіх актораў атрымоўваюць менш за 300 марак у месяц. „Бэрлінер борзэн кур'ер“ у артыкуле аб выніках тэатральнага сэзону азначае, што тэатральнае мастацтва ў Нямеччыне перажывае глыбокі крызіс.

З прычыны дрэннага наведваньня, Келенскі дзяржаўны тэатр хадайнічае перад магістрам аб выдачы дадатковай субсыдыі ў 1.400 марак на падтрыманьне артыстаў.

Саюз швэцкіх актораў стварыў дыскусійны вечар, на якім абгаварвалася пытаньне аб стварэньні „соцыяльнай“ сэкцыі ўнутры Тэатральнага Саюзу. Большасьць актораў выказалася супроць акладаў асобных „зьвёзд“ і галодных пайкоў астатніх служачых тэатру.

СКОРА
ВЫЙДЗЕ
НУМАР **2**

ШТОМЕСЯЧНАЙ ЧАСОПІСІ

Мастацтва і рэвалюцыя

ПАД РЭДАКЦЫЯЙ В. ВОЛЬСКАГА, РЭДКАЛЕГІЯ: ПЛАТУН, І. ГУРСКІ, Я. ГУРЭЦКІ, А. АЛЕКСАНДРОВІЧ, М. МОДЭЛЬ, І. ГІТГАРЦ, А. ГРУБЭ, ГУРЧАНКА І П. ШАМШУР.

ЧАСОПІС **ВЯДЗЕ** барацьбу за марксыцка-ленінскую мэтодолёгію ў мастацтве і мастацтвазнаўстве.

ВЫКРЫВАЕ варожыя концэпцыі і плыні ў мастацтвазнаўстве.

РАЗГОРТВАЕ марксыцка-ленінскую тэакіно-крытыку.

ЗМАГАЕЦЦА за разгортваньне работы саюзаў, работнікаў савецкага тэатру, кіно, выяўленчага мастацтва і музыкі ў адпаведнасьці з пастановай ЦК УсеКП(б) і ЦК КП(б)Б пра перабудову літаратурна-мастацкіх організацый.

ДАПАМАГАЕ ўсім галінам самадзейнага мастацтва і шырока інфармуе пра ўсё мастацкае жыцьцё БССР савецкіх рэспублік і капіталістычных краін.

ЧАСОПІС **БАГАТА** ілюструецца.

ПАДПІСКА ПРЫМАЕЦЦА:

НА ПОШЦЕ,

ПАШТОВЫХ АДДЗЯЛ.,

У АГЕНТАЎ,

У ЛІСТАНОСЦАЎ.

ПАДПІСНАЯ ЦАНА:

На год. . . . . 10 руб.

На 1/2 года . . . . . . 5 руб.

На 3 мес. . . . . . . 2 руб. 50 кап.

Цана паасобнага нумару 85 кап.

ДЗЯРЖВЫДАВЕЦТВА БЕЛАРУСІ
СЭКТАР КНІГАГАНДЛЮ.



ГАЛОЎЛІТБЕЛ 581. ЗАКАЗ 1741.